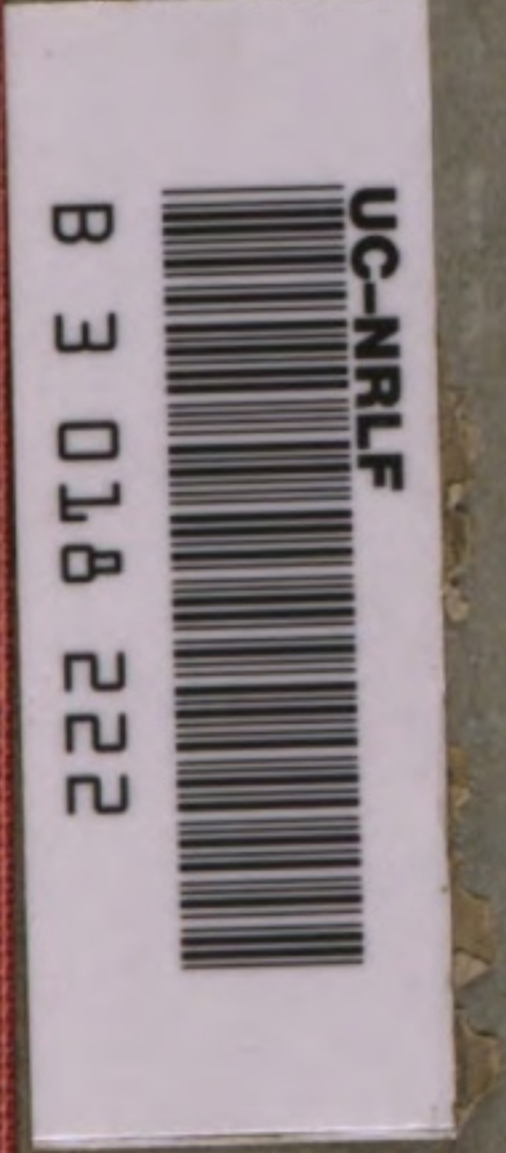
ROMANISTISCHE ARBEITEN
HERAUSGEGEBEN VON CARL VORETZSCH
III

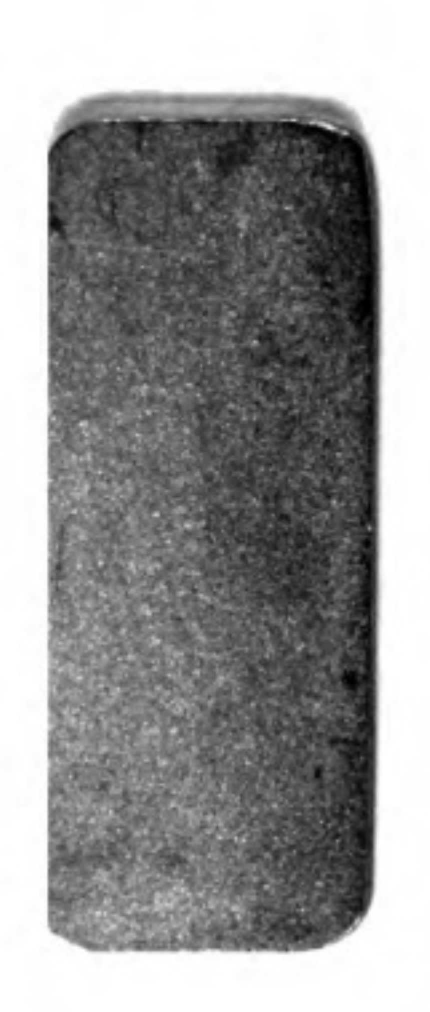
AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

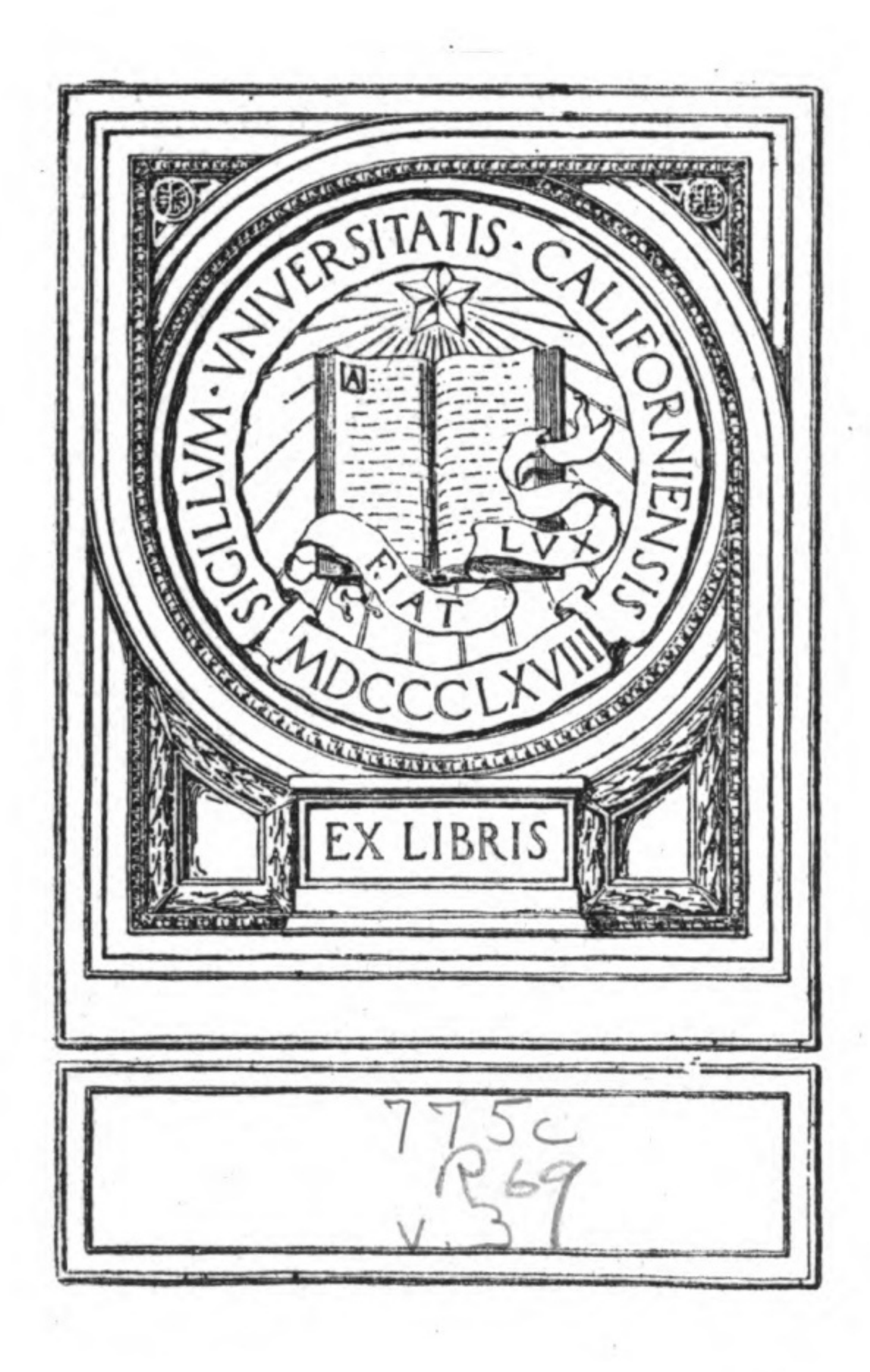


VON

WILHELM SCHWARTZ

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914




SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

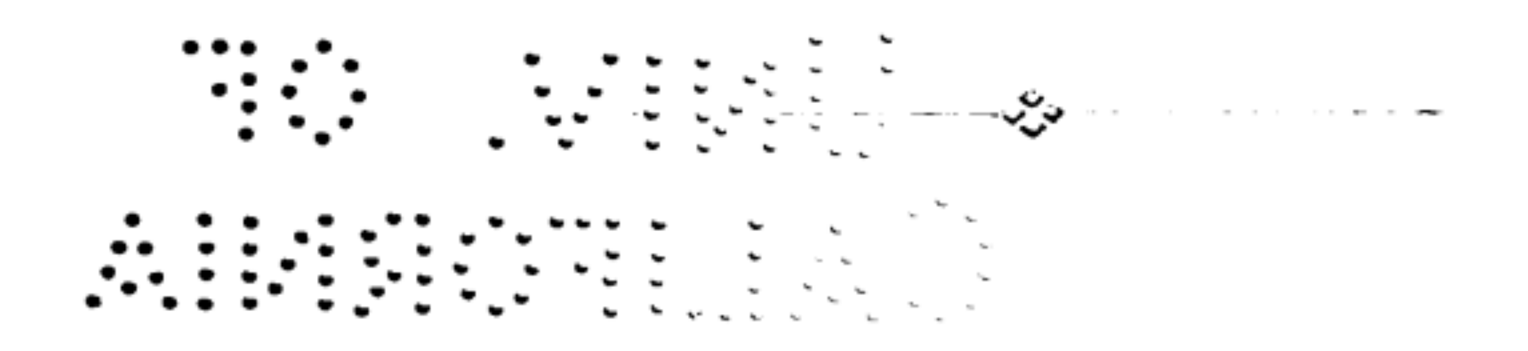
DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

III

WILHELM SCHWARTZ

AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR



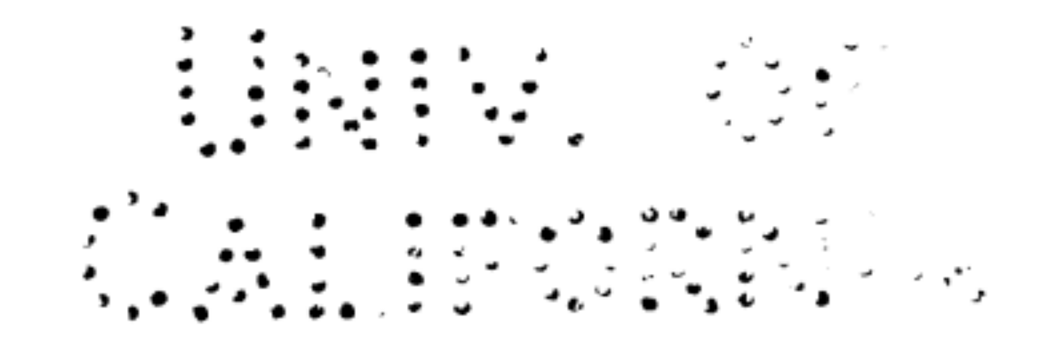
HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914



AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

VON

DR. WILHELM SCHWARTZ



HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914



Inhaltsverzeichnis.



Literaturverzeichnis.

I. Schlegels Werke.

Aug. Wilh. v. Schlegel, Sämtliche Werke, hgg. von E. Böcking. 12 Bde. Leipzig 1846 (cit. Bö. I, II usw.).

Aug. Guill. de Schlegel, Œuvres écrites en français et publiées par E. Böcking. 3 Bde. Leipzig 1846.

Aug. Wilh. v. Schlegel, Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause, hgg. von Aug. Wünsche. Leipzig 1911.

— Spanisches Theater. 2 Bde. Leipzig 1803 und 1809 (cit. Sp. Th. I, II). Zweite Ausgabe von E. Böcking. 2 Bde. Leipzig 1845.

— Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hgg. von Minor in Seufferts deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 17—19. Heilbronn 1884 (cit. B. V. I, II, III).

— Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809—1811 (cit. W. V., Bö. V, VI).

O. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Berlin 1890.

— Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Zeitschr. f. d. österr. Gymn., Bd. 42. 1891.

Katalog der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Büchersammlung. Bonn 1845.

II. Spanische und portugiesische Literatur.

1. Texte.

Don Pedro Calderón de la Barca. Comedias del celebre Poeta Español, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes. 11 Bde. Madrid 1760—1763 (cit. Ap. I usw.).

— Comedias. Collección más completa que todas las anteriores, hecha é illustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid 1848—1850. 4 Bde. Bibl. de aut. esp. (Bd. 7, 9, 12, 14.)



Luis de Camões, Obras. Lisboa 1720.
Os Lusiadas, hgg. von Reinhardstoettner. Straßburg 1874—1875.
Cancionero de romances, Anvers 1555.
Miguel de Cervantes Saavedra. Obras. 3. Edición. Madrid 1864. (Bibl. de aut. esp., Bd. 1.)
La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, Bibl. de aut. esp., Bd. III. Madrid 1883.
Yorge de Montemayor, La Diana. Madrid 1602.
Ginés Perez de Hita, Historia de las guerras civiles de Granada. Bibl. de aut. esp., Bd. III, Madrid 1883.

2. Darstellungen, Übersetzungen und Spezialuntersuchungen.

C. A. de la Barreira y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid 1860.
H. Breymann, Calderon-Studien. 1. Teil, Die Calderon-Literatur, München und Berlin 1905.
Gottfried Baist, Die spanische Literatur. In Gröbers Grundriß der rom. Phil., Bd. II, Abt. 2. Straßburg 1897.
Rudolf Beer, Spanische Literaturgeschichte. 2 Bde. Leipzig 1903.
F. J. Bertuch, Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur. 3 Bde. Dessau 1780—1782.
Friedrich Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Bd. III (Spanische Literatur) und IV (Portugiesische Literatur). Göttingen 1804—1805.
J. A. Dieze, vgl. Velázquez.
Ad. Ebert, Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands. Deutsche Vierteljahrsschrift. Stuttgart und Augsburg 1857.
Artur Farinelli, Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie. Zeitschr. f. vgl. Litgesch. N. F. 1892 und 1895.
— Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894.
J. D. Gries, Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca. Zweite Ausgabe. 8 Bde. Berlin 1840—1841.
K. L. Kannegießer, Der standhafte Prinz. Archiv für neuere Sprachen, 1861.
J. L. Klein, Geschichte des spanischen Dramas. (Bd. VIII—XI, 1. 2. seiner „Geschichte des Dramas“. Leipzig 1871—1875.
Max Koch, Calderon in Deutschland, in der Zeitschrift „Im Neuen Reich“, 1881.
Ludwig Lemke, Handbuch der spanischen Literatur. 3 Bde. Leipzig 1855—1856.
A. Loiseau, Histoire de la littérature portugaise. Paris 1887.
Marcelino Menéndez y Pelayo, Calderón y su teatro. Madrid 1910.



Ernest Mérimée, Précis de l'Histoire de la littérature espagnole. Paris 1908.
Heinrich Morf, Die romanischen Literaturen in „Die romanischen Sprachen und Literaturen". Berlin 1909.
Elisabeth Münnig, Calderon und die ältere deutsche Romantik. Berlin 1912.
M. Rapp, Klassifikation der Schauspiele Calderons in der „Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur". Braunschweig 1853.
Ad. Fr. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. Berlin 1845—1846.
H. Schuchardt, Goethe und Calderon in „Romanisches und Keltisches". Berlin 1886.
Fr. W. Val. Schmidt, Kritische Übersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca in den Jahrbüchern der Literatur, Bd. 17—19. Wien 1822.
W. Storck, Luis de Camoens, Sämtliche Gedichte, 6 Bde. Paderborn 1880—1885.
Georg Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen von Nic. Heinrich Julius. 2 Bde. Leipzig 1852.
Velázquez, Orígenes de la poesía castellana. Übersetzt von J. A. Dieze. Göttingen 1769.
Ferdinand Wolf, Studien zur Geschichte der spanischen und und portugiesischen Nationalliteratur. Berlin 1859.
W. v. Wurzbach, Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden. Leipzig.

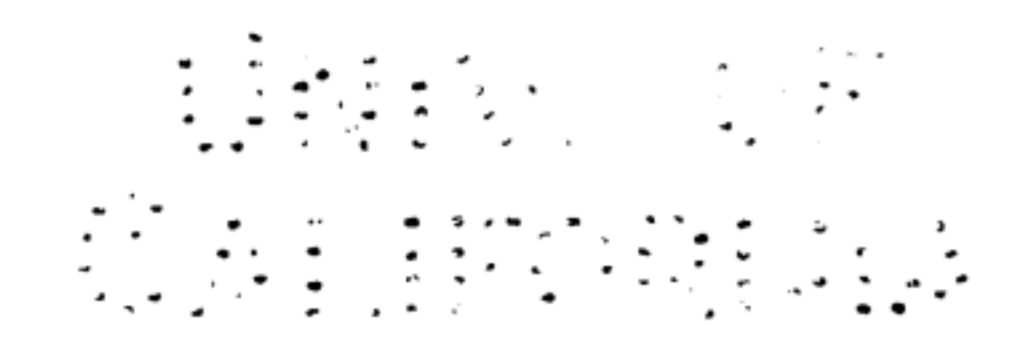
III. Werke allgemeineren Inhalts.

Fr. Blankenburg, Literarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. 3 Bde. Leipzig 1796—1797.
E. Campe, Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Leipzig 1855.
C. Freese, Über deutsche Assonanzen. Stralsund 1838.
Goethe und die Romantik, 2 Teile, hgg. von C. Schüddekopf und O. Walzel in den Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar 1898.
G. Gröber, Geschichte der rom. Philologie, in G. G. I, S. 1—185. 2. Aufl. 1904—1906.
R. Haym, Romantische Schule. Berlin 1870.
K. v. Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde. Breslau 1864.
— Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. 2 Bde. Hannover 1872.
E. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Diss. Bern 1900.
Jonas, Dilthey u. a., Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. 4 Bde. Berlin 1858—1863.



Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. 2 Bde. Leipzig 1855.
Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. Straßburg 1902.
— Aug. Wilh. Schlegel in den Jahren 1804—1845, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1887.
G. L. Plitt, Aus Schellings Leben. In Briefen. 3 Bde. Leipzig 1869.
J. S. Püttner, Versuch einer Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen. 3. Teil, 1788—1820, von Saalfeld. Hannover 1820.
Er. Schmidt, Caroline, Briefe aus der Frühromantik. 2 Bde. Leipzig 1913.
K. Solger, Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in den „Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel", hgg. von Tieck und Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826.
A. Strodtmann, Briefe von und an Bürger. 4 Bde. Berlin 1874.
G. Waitz, Caroline. 2 Bde. Leipzig 1871.
W. v. Wurzbach, Gottfried Aug. Bürger, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1900.

Zeitschriften und gelegentlich benutzte Bücher sind unter dem Texte angegeben.



Einleitung.

Streben nach universalismus und kosmopolitismus kennzeichnet die zeit der romantik. In ihrem nimmersatten forschungs- und wissensdrange strebte sie nach assimilierung der vorzüge der verschiedenen nationalitäten, an ihrer spitze der „kosmopolit der kunst und poesie“, August Wilhelm Schlegel.

> „Es steigt der Briten Höchster lächelnd nieder,
> Und Calderon, den Kränze bunt umglühen,
> Der Minnesang im Goldgewand, erblühen
> Neu will Italien, uralt heil'ge Lieder
> Am Ganges wachen auf, und rundum brennen
> Trophä'n, die dankbar deinen Namen nennen“,

in diesen versen feiert Tieck seines freundes friedliche streifzüge und abenteuerfahrten in fremde länder.

Jede verachtung und hintenansetzung der nationalen dichtung lag Schlegel dabei fern. „Aber was hülfe es“, meint er in den Berliner Vorlesungen, „uns Schätze einzubilden, die wir nicht haben, statt nach dem Erwerb zu streben. Verstehen wir die großen Denker und Dichter des Auslandes ganz in ihrem originellen Sinn, so sind sie auch die unsrigen, so haben sie vielleicht das in ihrer Heimat durch Kleinheit des Zeitalters verlorene Vaterland bei uns wiedergefunden“. Durch übersetzungen im sinne künstlerischer neuschöpfungen suchte er jener vielseitigen empfänglichkeit deutschen wesens gerecht zu werden, die ihn im universalismus und kosmopolitismus die „wahre deutsche Eigentümlichkeit“ erblicken ließ.

Seine besondere neigung galt hierbei den südlichen literaturen. In alten historischen beziehungen Deutschlands zu den völkern des südens glaubt er den grund dieser hinneigung zu erkennen, in dem „deutschen Blut, welches, wiewohl mit römischem vermischt und durch die Einwirkung eines südlichen

Himmels wärmer und üppiger geworden, noch in den Adern jener Nationen wallt".[1])

Unter den südlichen ländern war es wiederum Spanien, das alte wunderland der romantik, wohin sich seine und der romantiker blicke lenkten. Spanien bildete die nachhaltigste etappe auf ihrem wege zur universalliteratur. Hier handelte es sich sozusagen um poetisches neuland, das es zu bearbeiten galt und welches einen fruchtbaren nährboden für ihre romantischen bestrebungen abgeben sollte.

Gerade von der spanischen poesie erwartete Schlegel eine günstige wirkung auf die deutsche. Noch 1813 hofft er im hinblick auf die damaligen gleichzeitigen freiheitskämpfe der Spanier und Deutschen, daß die *communauté de la cause de la liberté fondera une nouvelle fraternité entre les Espagnols et les Allemands, qui de tout temps ont eu plus d'analogie entre eux qu'avec les Français ou les Italiens. Les Allemands*[2]) *connaîtront la littérature anglaise et espagnole et y puiseront une certaine universalité de vues et surtout le conseil et l'exemple de s'abandonner à leur propre génie.*[3])

Im mittelpunkt von Schlegels bestrebungen stand Calderon und das spanische drama. Lange hatte dieses in vergessenheit geschlummert. Während die spanischen schelmenromane und schäferromane schon zu beginn des 17. jahrhunderts ihren siegeszug durch Deutschland antraten und in rascher folge die romane des *picaro gusto*, der „Lazarillo de Tormes", Mateo Alemans „Guzman de Alfarache", Ubedas „Picara Justina", ferner Montemayors „Diana" nebst der fortsetzung der „Diana Enamorada" des Gil Polo, Cervantes' „Don Quijote" ins land strömten, freilich zumeist durch das medium einer italienischen, französischen oder holländischen übersetzung, begann erst in der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts mit der bildung einer deutschen bühne auch das interesse für das spanische drama zu erwachen. Lessing, Cronegk, Schiebeler,

---

[1]) B. V. III, 33.

[2]) Das von Walzel mitgeteilte konzept dieses briefes bietet „Les Espagnols". Doch erfordert der zusammenhang statt dessen „Les Allemands".

[3]) Aus einem briefe an eine Spanierin, mitgeteilt von Walzel in „Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule". Zeitschr. f. Österr. Gymn., 1891, bd. 42.



Dieze, Bertuch, Gerstenberg haben, alle in bescheidenen grenzen, zur verbreitung des spanischen dramas in Deutschland beigetragen. In der hauptsache beschränkten sie sich auf literarhistorische angaben. Bertuch und seine freunde brachten daneben eine reihe von übersetzungen, meist unbedeutende und in der form verstümmelte stücke.

Parallel zu dieser richtung zeigte sich ein neuerwachtes interesse an der spanischen lyrik und romanzenpoesie. Über Cronegk, Gleim, Meinhard, Bertuch führt der weg zu Herder, der den höhepunkt dieser entwicklung darstellt.

Die romantik und insbesondere Schlegel hat fast nur das drama weitergepflegt, dieses aber auf eine ganz neue basis gestellt. Mit seinen vorgängern verbindet ihn nichts. Wie er allein, aus seinen romantischen bestrebungen heraus, den weg in das wunderland der spanischen dichtkunst fand, so ist er auch ganz neue bahnen gewandelt. Eine neue epoche in der auffassung des spanischen dramas hebt mit ihm an.

Die hier kurz skizzierte entwicklung der spanischen literatur in Deutschland hat zuerst in großzügiger, klarer und formvollendeter darstellung Adolf Ebert in einer bis heute unerreichten weise bis auf seine zeit verfolgt. Farinelli gab dann in den neunziger jahren eine reichhaltige, auf gründlicher forschung beruhende geschichte der beziehungen zwischen Spanien und Deutschland bis zur wende des 18. jahrhunderts, der sich dann noch eine reihe von einzelarbeiten anschlossen, in denen er das verhältnis Wilhelm v. Humboldts, Goethes zu Spanien, Grillparzers zu Lope de Vega beleuchtete.

Calderons beziehungen zu Deutschland sind zuerst im zusammenhange besprochen worden von Max Koch in seinem Aufsatze „Calderon in Deutschland“, der allerdings von sachlichen irrtümern sich nicht ganz freihält. Dasselbe gilt von der ende vorigen jahres erschienenen arbeit Elisabeth Münnigs „Calderon und die deutsche Romantik“. Abgesehen von der Calderonübersetzung Schlegels, die mehr aus allgemeinen erwägungen als aus einer eingehenden untersuchung heraus beurteilt wird, weist sie namentlich im historischen teil eine Reihe von irrtümern und falschen mutmaßungen auf, die in vorliegender arbeit ihre richtigstellung gefunden haben.

I. Kapitel.

Schlegels spanische Studien.

Schlegels erste spanische studien fallen, wie wir mit sicherheit annehmen können, erst in seine Göttinger frühzeit. Von wem die anregung ausging, können wir mit absoluter gewißheit nicht mehr feststellen. Bisher war man geneigt, dieses verdienst Friedrich Bouterwek zuzuschreiben, der im dritten bande seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ den „ersten Versuch einer pragmatischen Geschichte der spanischen Poesie“ gab. Koch schreibt diesem werke eine mächtige wirkung auf Schlegel zu, führt seine spanischen studien, seine romanzenübersetzungen aus dem jahre 1791, ja die spätere Calderonverehrung der romantiker auf den persönlichen verkehr der beiden männer in Göttingen zurück.[1]) Auch Münnig ist noch geneigt, einen einfluß Bouterweks anzunehmen.[2]) Ein kurzer blick auf die tätigkeit Bouterweks im anfang der neunziger jahre belehrt uns über das irrtümliche jener auffassung. Bouterweks neigungen in jener zeit galten hauptsächlich den belletristisch-philosophischen wissenschaften, wie seine der schöngeistigen literatur angehörigen arbeiten beweisen. Seine ersten vorlesungen hatten die Kantische philosophie zum gegenstande,[3]) nicht, wie Münnig ohne jeden anhalt behauptet, „die Literatur der südlichen Völker“. Auch fallen diese erst in das jahr 1792, und damit

---

[1]) Calderon in Deutschland, s. 786.

[2]) Calderon und die deutsche Romantik, s. 3.

[3]) Die Göttinger Gelehrten Anzeigen kündigen für 1792 von Bouterwek an: „Eine möglichst populäre Darlegung des echten Kantischen Systems der reinen und praktischen Vernunft“.

ist ihre kühne behauptung, beide Schlegel, Wilhelm und Friedrich, hätten Bouterweks vorlesungen noch ein jahr lang besucht, ohne weiteres hinfällig, da beide brüder im frühjahr 1791 schon Göttingen verließen.[1])

Weit weniger fehl dürfte man gehen, wenn man Schlegels erste spanische studien auf Bürger, seinen treuen mentor während seiner Göttinger zeit, zurückführt. Bürger war ein gründlicher kenner und warmer verehrer der spanischen sprache und literatur. Seine begeisterung stand der der späteren romantiker nicht nach, wenn sie sich auch mehr auf die spanische lyrik als auf das spanische drama erstreckt zu haben scheint.[2]) Den Italienern und Spaniern war er mit leib und seele zugetan. Zu ihnen nahm der unglückliche dichter in trüben stunden seine zuflucht. „Ich habe", schreibt er 1789 an seinen freund Meyer, „täglich mehrere Italiener als Ariost, Tasso, Petrarca usw. gelesen, und alle meine Nerven schwirren von den himmelsüßen Tönen. Jetzt habe ich mich nach Spanien gewandt und lese den Herrera. O glückselige Sänger, denen solche Sprachen zu Gebote stehen! Bei Gott! Ich glaube, ich wollte die Fabelwunder des Orpheus wahrmachen, wenn eine solche Sprache meine Muttersprache wäre. Kranke wollte ich gesund machen, Tote vom Grabe erwecken, Furien in zärtliche Tauben der Venus verwandeln."[3])

Dieses studium der südlichen dichter fällt in eine zeit, wo der vertraute umgang zwischen Bürger und Schlegel, die ideen- und arbeitsgemeinschaft beider ihren höhepunkt erreichte, in das jahr 1789. Es war die zeit des gemeinsamen versuches einer nachbildung des „Sommernachtstraumes", die zeit der Bürgerschen sonettenwut, die auch Schlegel, seinen „poetischen sohn", wie Bürger ihn stolz nennt, angesteckt hatte.[4]) „Ich habe ihn jetzt förmlich zu meinem Jünger auf-

---

[1]) Bezeichnend für die damalige stellung Bouterweks in der wissenschaftlichen welt ist die antwort Kants, als er diesem 1793 seinen abriß seiner vorlesungen über die Kantische philosophie gesandt hatte. Kant erklärte sich sehr erfreut, „da er nicht gedacht, daß die trockene Spekulation einen Reiz für einen dichterischen Kopf haben könne".

[2]) Über Bürgers erste spanischen studien vgl. Wurzbach, Gottfried August Bürger, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1900, s. 39.

[3]) Strodtmann III, 216.

[4]) Ebenda s. 211.

und angenommen“, schreibt er in dem schon zitierten briefe. „Er ist sehr oft bei mir, so daß ich fast den ganzen Winter keinen andern Umgang gehabt und verlangt habe.“[1])

Bei dieser intimität im umgang dürfte auch Bürgers neigung zu den spanischen dichtern nicht spurlos an dem jungen schlegel mit seinem universalen wissensdrange vorübergegangen sein. Sie dürfte die erste veranlassung zu seinen spanischen studien gebildet haben.[2])

Reiche anregung wird ihm auch die Georgia Augusta selbst gewährt haben. Göttingen war in jenen Tagen eine pflegstätte spanischer sprache und literatur. Mehrere lektoren erteilten semester für semester unterricht im Spanischen.[3]) Die universitätsbibliothek wies schon damals, namentlich infolge der bemühungen Diezes, des 1785 verstorbenen professors, eine stattliche spanische büchersammlung auf. Eine reihe von professoren hatten ein reges interesse für alles, was Spanien und die spanische literatur anging.[4]) Alle diese umstände wirkten fördernd auf Schlegels studien ein.

Über ihren umfang sind wir lediglich auf vermutungen angewiesen. Sie werden sich in elementaren grenzen gehalten haben, namentlich in literarischer beziehung. Einen einblick in die spanische literatur, allerdings vom pseudo-klassizistischen,

---

[1]) Strodtmann III, 217. Über Schlegel und sein Verhältnis zu Bürger vgl. auch Wurzbach, s. 264—268.

[2]) Wie Schlegel, so dürfte auch der nur um ein jahr ältere Bouterwek von Bürger zum studium des Spanischen angeregt sein. Auch er ging bei Bürger ein und aus und wird von ihm als „ein vortrefflicher Kopf, von dem sich noch viel Herrliches erwarten läßt“, bezeichnet (Strodtmann III, 275).

[3]) Die lektionskataloge jener jahre kündigen regelmäßig an: „Im Spanischen geben Herr M. Eberhard und Herr Lektor Calvi Unterricht“. Letzterer gab auch 1790 zu Helmstedt eine Spanische Sprachlehre und Chrestomathie heraus. Über den damaligen stand der romanischen studien an der Georgia Augusta vgl. Stimmings Bericht in Vollm. Jahresber. X, IV, 116 ff.

[4]) Tychsen, der lieblingsschüler Heynes, führte nach Köpke Tieck in die spanische literatur ein. Von ihm besitzen wir zwei aufsätze: „Über alte Kunstwerke in Spanien“ und „Über den gegenwärtigen Zustand der spanischen Literatur“ (in der deutschen übersetzung von Bourgoings Reisen durch Spanien, bd. 2, s. 289—362. Jena 1790). Von Jeremias David Reuß besitzen wir eine übersetzung der sammlung der institutionen des spanischen inquisitionsgerichtes.



oder wie die Spanier sagen, vom gallo-klassizistischen standpunkte aus, dürften ihm die vorlesungen der professoren Eichhorn[1]) und Heeren[2]) gewährt haben. Im vordergrunde seiner literarischen studien dürfte die romanzenpoesie gestanden haben. Darauf deutet die übersetzung der drei dem „Cancionero de romances“ entnommenen romanzen, die er 1791 Bürger für seinen Musenalmanach von Amsterdam aus sandte.[3]) Das spanische drama war damals noch nicht in seinen gesichtskreis getreten.

Anfang 1791 verließ Wilhelm zugleich mit seinem bruder Friedrich Göttingen, um nach einigen in seiner heimat verbrachten monaten eine hauslehrerstelle beim bankier Muilman in Amsterdam zu übernehmen, die er bis 1795 innehatte. Seine spanischen studien dürften in dieser zeit keine wesentliche förderung erfahren haben. Ganz geruht zu haben scheinen sie nicht. Dafür sorgte schon der erfindungsreiche, unermüdlich neue pläne schmiedende Friedrich, der in seinen briefen ihn mit einer flut von projekten überschüttete, von denen eins unser besonderes interesse verdient. Im dezember 1794 machte er ihm nämlich den vorschlag,[4]) er solle „ein Werk organisieren (ungefähr wie Schillers historische Memoiren), nämlich Auszüge und Übersetzungen aus klassischen Geschichtsschreibern der Spanier und Italiener; mit Anmerkungen, Zusätzen, Einleitung usw.“. Da er „mit allen neueren Sprachen völlig bekannt“ sei, den geist des mittelalters durch den Dante kenne und entschiedenes talent zur biographie besitze, werde ihm die ausführung dieses glücklichen einfalls, wie Friedrich selbstbewußt sein projekt nennt, wenig mühe machen. Leider ist uns Wilhelms antwort auf diesen wie auf fast sämtliche übrigen briefe Friedrichs nicht erhalten, so daß wir

---

[1]) Eichhorn pflegte alljährlich die „Geschichte der gesamten Literatur“ zu behandeln.

[2]) Mit Ludwig Heeren verband Schlegel persönliche bekanntschaft (vgl. Strodtmann IV, 139). Heeren las 1789 über „Geschichte und Literatur der schönen Wissenschaften, sowohl der Alten als Neuen, nämlich der Italiener, Franzosen, Spanier, Engländer und Deutschen“, sowie über „Geschichte des Dramas unter den Neueren“.

[3]) Vgl. Strodtmann IV, 124 und 126.

[4]) Walzel, s. 202.

nicht wissen, wie er das projekt aufgenommen hat. Doch scheint es nach einer anderen richtung hin bei ihm anklang gefunden zu haben. Wohl noch in Amsterdam studierte er die „Historia de las guerras civiles de Granada“ des Ginés Pérez de Hita, aus der schon Bertuch in seinem „Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur“ einige proben gegeben hatte. Die frucht dieser studien bildetete die 1796 in Beckers „Erholungen“ erschienene mohrische erzählung „Morayzela, Sultanin von Granada“.

In den nächsten zwei jahren scheint das studium des Spanischen geruht zu haben. Schlegels übersiedlung nach Jena, im mai 1796, seine darauf einsetzenden vorlesungen an der dortigen universität, seine mitarbeit an Schillers „Horen“ und an der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ nahmen seine gesamten kräfte in anspruch.

Unter seinen vorlesungen enthalten die über „Philosophische Kunstlehre“ für uns mancherlei bemerkenswertes. Einerseits bezeugen sie uns schon ein genaues studium des Don Quijote, auf den Schlegel durch die Tiecksche übersetzung (von der im folgenden die rede sein wird) geführt wurde. Es finden sich hier schon ansätze zu einer kritik, wie wir sie später im ersten teile der rezension der Tieckschen Don Quijoteübersetzung, teilweise in wörtlicher übereinstimmung, wiederfinden.[1]) Auch in seinen ausführungen über die spanischen romanzen[2]) fußt Schlegel auf selbsterworbenen kenntnissen. Dagegen ist ihm das spanische drama noch gänzlich fremd. In der einschätzung desselben wandelt er ganz in den traditionellen bahnen seiner vorgänger. Bezeichnend hierfür ist sein mit einer förmlichen verweisung auf den später so geringschätzig behandelten Blankenburg anhebendes urteil: „Das spanische Drama hat sich am wenigsten nach der alten Komödie gebildet. Sie (sic!) ist regellos, hat viel Konventionelles, hat eigentümliche Masken und enthält die wunderlichsten Intriguen.“[3])

Seit ende 1797 hatte Schlegels interesse für spanische literatur sich wieder belebt. Den äußeren anlaß zu dieser erneuten tätigkeit bot eine vom buchhändler Unger Friedrich

[1]) Vgl. Vorlesungen über Kunstlehre, s. 210 f.

[2]) Ebenda s. 221. [3]) Ebenda s. 197 f.

angebotene Don Quijote-übersetzung. Friedrich bezeigte anfänglich große lust, sie selbst zu übernehmen, bot sie dann aber wegen der zahlreich vorkommenden verse Wilhelm an, der jedoch Tieck als den geeigneten mann vorschlug. Nach mancherlei schwanken trat Friedrich schließlich endgültig zurück, ebenso Eschen, ein durch Reichardt empfohlener rivale, und Tieck übernahm die arbeit.[1])

Wilhelm nahm von anfang an lebhaften anteil an der übersetzung[2]) und förderte sie in jeder weise. Während des besuches Tiecks in Jena, 1799, entstand aus dieser anteilnahme heraus der plan einer gemeinschaftlichen übersetzung des ganzen Cervantes. Die ankündigung erfolgte im Intelligenzblatt der „Allgemeinen Literatur-Zeitung",[3]) gemeinschaftlich von Schlegel und Tieck unterzeichnet. An den Don Quijote sollten sich „die übrigen romantischen Dichtungen, Persiles und Galatea, und die anderen Gedichte und dramatischen Werke" anschließen, soweit sie durch druck bekannt seien und bei der großen verschiedenheit des nationalgeschmacks interessieren könnten. Von diesem großartigen plan, der, wäre er zur ausführung gekommen, uns einen deutschen Cervantes geschenkt hätte, ist, vom Don Quijote abgesehen, nichts verwirklicht worden.[4]) Wir wissen nicht, wie weit die vorarbeiten gediehen sind. Über die lektüre der einzelnen werke, deren niederschlag wir in dem sonettenkranz „Cervantes" besitzen,[5]) werden sie kaum hinausgegangen sein.[6]) Allenfalls dürfte das uns erhaltene fragment einer Numancia-

---

[1]) Vgl. Walzel, nr. 91. 92. 94. 95. 97. 99. Die von Friedrich in nr. 99 gewünschte anzeige des Don Quijote brachte das Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung vom 17. januar 1798.

[2]) Besonders am dritten band. Vgl. die dedikation in Tiecks Schriften, Bd. 5.

[3]) Nr. 1, 1800.

[4]) Auf dieses projekt bezieht sich jedenfalls auch die äußerung Schlegels in der „Nachschrift an Ludwig Tieck" im Athenäum, 1799 (Bö IV, 127): „Ich stehe Ihnen nicht dafür, daß ich nicht in Ihr kastilisches Gehege komme".

[5]) Vgl. unter Kapitel 5.

[6]) Der vorwurf, den Friedrich 1799 in einem briefe an Karoline (Waitz I, 247; Schmidt I, 524) seinem bruder Wilhelm macht, er kenne vom ganzen Cervantes nur den Don Quijote, dürfte wohl cum grano salis zu nehmen sein.

übersetzung diesem plane seinen ursprung verdanken, sofern es nicht der Berliner zeit angehört. Jedenfalls sollte die durchführung des projektes gleich im anfang an einem rivalen scheitern, der mittels seiner größeren sprachlichen kenntnisse ihnen bald vorauseilte. Dieser mann war Dietrich Wilhelm Soltau.

Soltau war ein an der schwelle des greisenalters stehender mann, als er mit seinem plan einer übersetzung des Cervantes hervortrat. Er hatte früher lange jahre in Spanien gelebt, die dortigen sitten und gebräuche studiert, und konnte somit Schlegel und Tieck mit einer gewissen überlegenheit, nicht nur in sprachlicher beziehung, sondern auch in der in einem werke wie Don Quijote besonders bedeutsamen kenntnis der spezifisch spanischen elemente, entgegentreten. Auch war er kein neuling unter den übersetzern. Schon 1787 hatte er eine übersetzung des „Hudibras“ des Samuel Buttler veröffentlicht.[1]) Seine übersetzungsprinzipien waren zudem auf einer ebenso strengen grundlage aufgebaut, wie die Schlegels und Tiecks. Auch er stellte, wenigstens für die prosa, die höchsten ansprüche an eine genaue und formvollendete wiedergabe. Schlegel und Tieck wußten wohl, welcher gegner ihnen in Soltau entstanden war. Daher auch die erbitterte polemik, deren verlauf im folgenden in kurzen umrissen dargestellt werden möge.

Ende januar 1799 erschien der 1. band des Tieckschen Don Quijote.[2]) Erst im juni dieses jahres erfolgte die ankündigung einer gleichen übersetzung seitens Soltaus, die bei Nicolevius in Königsberg erscheinen sollte.[3]) Ihr von vornherein den boden abzugraben, erschien bald darauf jene zu einer gewissen berühmtheit gelangte Schlegelsche rezension der Tieckschen übersetzung, die, im wesentlichen eine würdigung des Don Quijote, ihr den vorrang vor jeder anderen sichern sollte.[4])

---

[1]) Erster gesang 1779 im Deutschen Merkur, vollständig Riga, 1787, umgearbeitet Königsberg, 1798.

[2]) Vgl. Intelligenzbl. der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 5 vom 16. januar 1799.

[3]) Ebenda in nr. 74 vom 15. juni 1799.

[4]) Allg. Lit.-Zeitung, nr. 230 vom 20. juli 1799 (Bö XI, 408 ff.). Gleichzeitig erschien im Athenäum (II, 2, 324 ff.) eine allerdings mehr auf eine würdigung des dichters als des übersetzers hinauslaufende kritik von Friedrich Schlegel.

Man hat Schlegel den vorwurf gemacht, er habe „die Arbeit seines Freundes übermäßig und ohne eingemischten Tadel“ gelobt.[1]) Dieser vorwurf ist grundlos. Zwar hebt er, mit gutem recht, die vorzüge der Tieckschen übersetzung vor der vorhergehenden, der Bertuchschen,[2]) hervor, doch unterläßt er es nicht, die ihr anhaftenden mängel gewissenhaft zu registrieren. Zu einer kritik der übersetzung geht er erst nach einer eingehenden würdigung des Don Quijote selbst über. Er beginnt mit dem metrischen teil und tadelt gleich anfänglich die auslassung der allerdings oft schwierig wiederzugebenden empfehlungs-sonette, der wunderlichen verse Urgandas mit abgekniffenen endsilben und der dedikation. Mit der wiedergabe der übrigen lieder und gedichte erklärt er sich einverstanden, nicht ohne hier und da gelegentliche mißverständnisse und mängel zu rügen. Den beschluß bildet, nach einigen allgemeinen bemerkungen über die prosa des Cervantes, eine zusammenstellung von versehen uud unnötigen abweichungen. Alles in allem findet Schlegel die übersetzung in den meisten punkten sehr befriedigend und „durchaus von der Art, daß bei ihrer Prüfung nur der höchste Maßstab angelegt werden kann“. Angesichts einer solchen, sine ira et studio abgefaßten kritik darf man getrost alle ausstreuungen über parteilichkeit Schlegels als gehässige verleumdung bezeichnen.

Auf diese kritik folgte zunächst eine längere ruhepause bei beiden parteien, bis die erste januarnummer des Intelligenzblattes 1800 die ankündigung des schon erwähnten projektes einer ganzen Cervantes-übersetzung brachte. Sei es nun, daß Soltau schon länger den gleichen plan hegte, sei es, daß er sich durch das von Schlegel der Tieckschen übersetzung gespendete lob benachteiligt fühlte, jedenfalls schlug er in einer bald darauf erscheinenden anzeige,[3]) in welcher er auch seinerseits den plan einer Cervantes-übersetzung bekannt gab, einen sehr gehässigen ton an und gab damit das signal zu einer äußerst scharf geführten polemik, in der er, wenn er auch infolge äußerer umstände schließlich den sieg davon-

---

[1]) Wilhelms eigene worte in einer anmerkung am schlusse seiner rezension.

[2]) Leipzig 1775—1776, neu aufgelegt 1780—1781.

[3]) Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 27 vom 5. märz 1800.

trug, nicht immer gerade glücklich abschnitt. Mit den novellen des Cervantes sei er schon beschäftigt, erklärt er; den Persiles und die Galatea überlasse er gern ihnen, da er über den poetischen wert dieser werke eine von der ihrigen gänzlich abweichende meinung hege. Schlegels und Tiecks erklärung im Intelligenzblatte[1]) nahm diesen in einem lächerlich anmaßenden tone gehaltenen ausführungen gegenüber eine in der offensichtlichen verhöhnung des gegners vielleicht zu weitgehende verletzende form an. Soltaus antwort[2]) hierauf zeugt nicht gerade von einer großen polemischen gewandtheit. Sie ergeht sich in einen schwall von worten und groben ausfällen auf Tieck und Schlegel, ohne jedoch ihren spott zu parieren. Um dieser unerquicklichen angelegenheit endlich ein ende zu machen und allen ferneren angriffen Soltaus die spitze abzubrechen, unterzog Schlegel im dritten bande des „Athenäums" seine übersetzung einer scharfen kritik.[3]) Besonders die wiedergabe der poetischen stellen gab Schlegel anlaß, die ganze schale seines bitteren spottes über den armen Soltau auszuleeren, dessen arbeit in dieser hinsicht allerdings sehr viel zu wünschen übrig ließ. Doch auch an der prosaübersetzung ließ Schlegel kein gutes haar. Nach einer längeren aufzählung von versehen und fehlern verdichtet sich seine kritik schließlich zu dem vernichtenden urteil: „Nach solchen Proben bin ich wohl des Beweises überhoben, daß die feineren Schönheiten der Prosa, der kunstvolle Bau, die reizende Konzinnität und Symmetrie, der numerische Gang und die befriedigende Rundung, endlich der zarte Hauch geistiger und alldurchdringender Anmut, gänzlich verlöscht sind."[4])

---

[1]) Ebenda nr. 53. [2]) Ebenda nr. 83.

[3]) Athenäum III, 2, 295 ff. (Bö XII, 106 ff.). Zu diesem zwecke lieh er sich ein spanisches exemplar des Don Quijote, welchen er sich trotz aller bemühungen noch nicht hatte verschaffen können, von Goethe. Vgl. Goethe und die Romantik I, 85. 90 u. 91. Der bücherkatalog Schlegels enthält zwei ausgaben des Don Quijote: Nr. 965, Paris 1814 und nr. 966, Leipzig 1800.

[4]) Soltaus übersetzung ist nicht ganz so verdienstlos, wie Schlegel sie hinstellt. An richtigkeit des sinnes steht sie über der Tieckschen; in dieser hinsicht kann man das urteil des rezensenten der Jen. Allg. Lit.-Zeitung (vom 24. dezember 1800, nr. 364) unterschreiben, der Soltaus übersetzung

Soltau ließ sich durch diese angriffe nicht beirren. Schlegels bemühen, den gegner mundtot zu machen, ihn so zuzurichten, „daß er noch vor Ende des Don Quijote völlig den Hals brechen sollte“,[1]) mißlang. Durch literarische arbeiten irgendwelcher art nicht in anspruch genommen, bei seiner großen vertrautheit mit dem spanischen durch sprachliche schwierigkeiten nicht gehemmt, setzte er nach beendigung des Don Quijote die arbeit an den *Novelas Ejemplares* fort, so daß schon ostern 1801 die „Lehrreichen Erzählungen“ in drei bändchen vorlagen.[2])

Diese rasche arbeit eines konkurrenten hatte Schlegel und Tieck ihr projekt verleidet. „Das Verdrießliche,“ schreibt ende 1800 Schlegel an Tieck,[3]) „ist, daß er uns mit den Novellen wirklich zuvorgekommen. Die ersten Bogen habe ich in Händen, sie sind vielleicht um ein wenig besser wie sein Don Quijote. Er ist doch, wie es scheint, ein wenig in sich gegangen. — Es wird für uns schwer halten, einen Verleger zu finden, und wir werden unseren Plan mit dem ganzen Cervantes vielleicht erst in Jahren ausführen können.“ Hierzu ist es nicht mehr gekommen. Das projekt war durch Soltaus rasches dazwischentreten für immer begraben.

Die Don-Quijote-übersetzung hatte Schlegel und Tieck einander näher gebracht. Sie hatte Wilhelms seit längerer zeit erloschenes interesse für spanische literatur neu belebt, und eine aufsteigende linie führt von ihr aus zum höhepunkt seiner spanischen studien, zu der Berliner zeit. Die durch Friedrich 1797 brieflich vermittelte bekanntschaft führte im sommer 1798, als Wilhelm in Berlin zu besuch weilte, zu einer persönlichen aussprache der beiden. „Shakespeare, das gemeinsame Studium der älteren englischen und spanischen Literatur, war eine Quelle des fruchtbarsten Gedankenaus-

---

über die Tiecksche stellt, die allerdings eine große anzahl fehler aufweist. Auch nach Gries (Campe s. 115) wimmelt die Tiecksche übersetzung „von vielen Nachlässigkeiten und den seltsamsten Mißverständnissen“. Ihr vorzug liegt in der wiedergabe und stärkeren berücksichtigung der poetischen schönheiten der vorlage.

[1]) Holtei III, 237, Schlegel an Tieck.

[2]) Vgl. Waitz II, 209; Er. Schmidt II, 27.

[3]) Holtei III, 242.

tausches", berichtet Köpke.[1]) Tiecks gegenbesuch in Jena im nächsten jahre bildete die fortsetzung dieser gemeinsamen studien. Hauptsächlich war es die spanische poesie, die beide beschäftigte.[2]) Hier entstand der schon geschilderte plan einer Cervantes-übersetzung. Von Göttingen ließ er sich zu diesem zwecke, wohl durch vermittlung von Gries, der damals gerade dort studierte, den „Viaje del Parnaso" und die „Numancia" kommen.[3]) Das weitaus wichtigste und bedeutendste resultat dieser studien war jedoch die durch Tieck vermittelte bekanntschaft mit Calderon, die bestimmend werden sollte für den weiteren verlauf der romantik. Köpke berichtet ausführlich hierüber.[4]) Tieck hatte einen band der „Comedias" Calderons erhalten und die „Devoción de la cruz" gelesen, die einen starken eindruck auf ihn machte. Schlegel teilte seine bewunderung nach beendigter lektüre nicht. „Manches fand er nicht hinreichend motiviert, die langen Reden unnatürlich; es war ihm zu katholisch; erst durch Abkürzungen und Umarbeitungen könne dergleichen für den deutschen Geschmack genießbar gemacht werden." Der wandel, der in Schlegels anschauungen bald darauf eintrat, ist bekannt. Während er Tiecks ansichten zu den seinigen machte, tauschte dieser sie „gegen eine kühlere Betrachtung des spanischen Dramas" ein. „Der Bewunderer war zum Tadler geworden, der strenge Kritiker zum Lobredner," schließt Köpke seinen bericht.

So vollzog sich, während das Cervantes-projekt allmählich in der versenkung verschwand, die bedeutsame hinwendung Schlegels zu Calderon. Eine weitgehende beschäftigung mit diesem dichter jetzt schon anzunehmen, wäre verfehlt. Vorlesungen, rezensionen, Shakespeare-übersetzung und eigene dichtungen füllten seine zeit gänzlich aus. Im sommer des jahres 1801 tauchte dann ein neues projekt auf, das waren die Berliner „Vorlesungen".

Die zeit der Berliner Vorlesungen stellt den höhepunkt seiner tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur dar. Ihr verdanken wir seine hauptarbeiten: das „Spanische

---

[1]) I, 232.

[2]) Ebenda s. 251. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 60.

[3]) Goethe und die Romantik I, 57; Campe s. 43.

[4]) Köpke s. 253.

Theater", den gleichnamigen aufsatz in der zeitschrift „Europa" und die in den „Blumensträußen" enthaltenden übersetzungen aus spanischen dichtern. Alle drei arbeiten sind im engsten anschluß an die vorlesungen entstanden, die daher zunächst betrachtet werden mögen.

Schlegel hielt diese „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" in den wintersemestern der jahre 1801—1803. In drei kursen behandelte er nacheinander die kunstlehre, die geschichte der klassischen und der romantischen literatur. Leider geben diese uns über spanische literatur in der hauptsache nur kärgliche skizzen, keine großzügige darstellung einzelner perioden im rahmen des ganzen. Ausführlich behandelt wird nur das spanische epos; alles übrige ist in wenige skizzen zusammengedrängt.

In allen drei kursen geschieht der spanischen literatur erwähnung. Der erste kursus bot ihm freilich hierzu nur wenig gelegenheit. Von einigen auslassungen über den sprachlichen charakter des spanischen abgesehen,[1]) brachte er nur im kapitel „Mythologie" einiges über die legenden- und heiligendarstellungen im spanischen drama.[2]) Weit mehr gelegenheit bot ihm der zweite kursus, der die geschichte der klassischen literatur zum gegenstand hatte und in dessen bereich somit die klassischen erzeugnisse der Spanier fielen. Schlegel verfolgt, der historischen entwicklung der gattungen gemäß, nacheinander epos, lyrik und drama bis zur neuzeit. Beim spanischen epos, welches uns in vollständiger gestalt vorliegt, gab er eine charakteristik der Araucana des Ercilla und nannte er kurz einige andere ihm selbst nur den namen nach bekannte epen. Was er über lyrik und die spanische komödie vorgebracht hat, läßt sich aus den vorliegenden skizzen nur vermuten.[3]) Nach ihnen zu urteilen, hat er sich bei der spanischen lyrik auf das allernotwendigste beschränkt. Weit ausführlicher dürften die ausführungen über das spanische lustspiel gewesen sein, da er in ihnen die eigenart der romantischen

[1]) B. V. I, 306. [2]) Ebenda s. 356.

[3]) Es versteht sich, daß ich in der einreihung der im manuskripte der B. V. im dritten bande des zweiten kursus planlos durcheinander geworfenen skizzen Minor folge. Vgl. die einleitung zu bd. III der Minorschen ausgabe.

komödien beleuchtete. Hier flocht er auch proben aus Calderon ein, wie aus einem briefe an Tieck hervorgeht, wo er das manuskript der „Andacht zum Kreuze“ von ihm zurückerbittet, da er es „zum Vorlesen im Kollegium“ benötige.

In einem anhang gibt er noch die geschichte der idyllen- und satirendichtung. Unter den modernen nachbildnern dieser gattungen finden nur die Spanier seinen beifall, und nur insoweit, als sie romantische dichter waren.

Der dritte band, der geradezu eine eingehende behandlung der spanischen literatur forderte, enttäuscht in dieser hinsicht sehr. Am ausführlichsten sind noch die skizzen über die spanischen ritterromane gehalten. Im kapitel „Romanzen“ geht er näher auf den ursprung der spanischen romanze ein. Auch die sich hieran anschließende übersicht über die dichtung der Provenzalen und Italiener gibt ihm des öfteren gelegenheit zu seitenblicken auf die spanische poesie. Die eigentliche behandlung der spanischen literatur ist in folgende wenige stichworte zusammengedrängt: „Ursprüngliche Formen. Einführung des Italienischen. Verschiedene Wendung derselben. Prosa: Celestina, Lazarillo, Cervantes. Theater: Schäferroman der Spanier. Cervantes: Numancia, Galatea, Don Quijote. Novellen: Reise auf den Parnaß, Persiles, Frömmigkeit und strenge Sittlichkeit.“ Mit Cervantes schließen also diese skizzen. Das theater Lopes und Calderons fehlt. Wir dürfen also annehmen, wie auch schon Minor vermutet,[1]) daß Schlegel seinen allerdings ziemlich dürftigen aufsatz „Über das spanische Theater“ dem weitern verlaufe seiner vorlesungen zugrunde zu legen dachte, wie er es auch später für das betreffende kapitel der Wiener vorlesungen tat. Ob die spanische poesie bei der ausführlichen behandlung Dantes, Petrarcas und Boccaccios und der mitteilung von proben aus dem Decamerone überhaupt zum vortrag gekommen ist, oder ob sich Schlegel mit einem kurzen überblick über die zu behandelnden partien begnügt hat, muß ich dahingestellt sein lassen. Die vermutung Hayms,[2]) daß Schlegel, wäre er in Berlin geblieben, in einem besonderen vierten kursus die behandlung der

---

[1]) III, VI.

[2]) Romantische Schule s. 835.

spanischen, portugiesischen und englischen poesie plante, ist nicht undenkbar. Jedenfalls ist Münnigs[1]) hinweis auf Schlegels geringe kenntnis Calderons, wie sie sein aufsatz „Über das spanische Theater“ zeigt, nicht stichhaltig; denn seit der abfassung dieses aufsatzes hatte seine kenntnis Calderons durch tiefergehende studien im sommer 1803 eine beträchtliche erweiterung erfahren.

Aus den Berliner Vorlesungen heraus sind die schon genannten übersetzungen aus dem spanischen entstanden, die, wenn sie auch den anfänglich geplanten umfang nicht erreicht haben, dennoch bahnbrechend gewirkt und die ganze zeitgenössische und folgende generation mit einer fülle von anregungen durchdrungen haben. In erster linie handelt es sich hierbei um das „Spanische Theater“, welches Schlegel gemeinsam mit Tieck herauszugeben dachte. Es sollte, „den Beifall des Publikums vorausgesetzt“, neben einer anzahl von stücken des Calderon „nach und nach auch das Vorzüglichste von Cervantes, einige auserlesene Stücke von Lope, Moreto und andern“ bringen.[2]) Das hauptbemühen sollte jedoch auf Calderon gerichtet bleiben, dessen „Stücke nie mit denen von Andern in einem Bande“ zusammengestellt werden sollten.[3]) In diesem zusammenhange dürfte vielleicht der plan einer Numancia-übersetzung aufgetaucht sein, von der ein bruchstück vorliegt.[4]) Das stück sollte, zusammen mit einem andern gleichfalls in fragmentarischer form vorliegenden drama, den „Amazonen“, wohl einen besondern band des „Spanischen Theaters“ füllen. Möglich ist es auch, daß das fragment der ersten szene dieses stückes zum vortrage in den vorlesungen bestimmt war, um eine vorstellung von diesem von Schlegel so enthusiastisch gepriesenen drama zu geben. Die übersetzung dürfte, sofern sie nicht in die zeit des Cervantesprojektes fällt,[5]) also in das jahr 1799 oder

---

[1]) S. 11.

[2]) Im aufsatz „Über das Spanische Theater“.

[3]) Ebenda. Ähnlich äußert er sich in einem briefe an Tieck, Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.

[4]) Aus dem nachlaß Schlegels herausgegeben von Böcking, Spanisches Theater I.

[5]) Vgl. s. 9.

1800, aus dem jahre 1802 oder 1803 stammen.[1]) Daneben besitzen wir noch aus dem jahre 1803 den anfang eines anscheinend der vorcalderonischen zeit angehörenden dramas, „Die Amazonen“ betitelt, von einem unbekannten verfasser. Woher Schlegel das drama kannte und welcher sammlung er es entnommen hat, habe ich nicht ermitteln können. Vielleicht war er durch Tieck, der das stück auch gekannt zu haben scheint,[2]) darauf aufmerksam gemacht worden.[3])

In der folge blieb das unternehmen einzig und allein auf Calderon beschränkt, und der untertitel der sammlung „Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca“ kam damit zu seinem rechte.

Der erste plan einer Calderon-übersetzung fällt schon in den anfang des jahres 1800, in die zeit, als Schlegel durch Tiecks vermittelung Calderon znm ersten male kennen lernte. Er faßte damals den plan, „La devoción de la cruz“, welches ihm die bekanntschaft mit Calderon vermittelt hatte, einer bearbeitung zu unterziehen.[4]) Später kam er hiervon ganz ab, da er einsah, „daß die ganze Ausführung bis in die Feinheiten der Form mit der bestimmtesten Notwendigkeit dastehe“, und er ebensowenig daran denken könne, etwas von Calderon zu bearbeiten als von Shakespeare. Im sommer 1800 ruhten Schlegels spanische studien infolge des unruhigen

---

[1]) Münnig verlegt sie (s. 10) in das jahr 1801, weil Schlegel sich in diesem jahr ein exemplar der Numancia von Fiorillo aus Göttingen senden ließ (vgl. Waitz II, 115. 122; Er. Schmidt II, 184). Dann konnte das stück aber nicht zur aufnahme ins „Spanische Theater“ bestimmt sein, da dieses projekt erst 1802 entstand. Stammt die übersetzung also nicht aus dem jahre 1802 oder 1803, so stammt sie aus dem jahre 1800; das jahr 1801 kommt nicht in betracht, da das Cervantesprojekt ende 1800 begraben war. Vgl. auch s. 9.

[2]) Vgl. Holtei III, 276. Auch Friedrich war äußerst neugierig auf die „Amazonen“, vgl. Walzel s. 507.

[3]) Von „Las Amazonas“ betitelten spanischen dramen nennt Barreira y Leirado zwei, eins von Antonio de Solis, welches dem von Schlegel übersetzten jedoch nicht entspricht, das andere von Lope, das aber nicht mehr vorhanden zu sein scheint (sofern es nicht den „Mugeres sin hombres“ entspricht), vgl. Schack II, 608. Das in Bd. IX der „Com. nuevas de los mejores Ingenios de España“, Madrid 1653, enthaltene stück„ Las Amazonas“ ohne angabe des verfassers ist das von Antonio de Solis.

[4]) Goethe und die Romantik I, 138.



lebens, das er zu führen gezwungen war. Erst im darauffolgenden jahre scheint er ernstlich an das studium Calderons herangegangen zu sein. Der höhepunkt seiner Calderonstudien fällt in den sommer und herbst 1802,[1]) wo er den plan einer seiner Shakespeare-übersetzung parallel laufenden Calderonübersetzung und, im weiteren umfange, eines „Spanischen Theaters“ faßte.[2])

Als erstes Stück übersetzte er „La devoción de la cruz“. Daran schloß sich „El mayor encanto amor“, und erst an dritter stelle folgte „La banda y la flor“. Münnig sucht zwar mittels einer haltlosen kombination zu beweisen, daß Schlegel zuerst das dritte stück des ersten bandes, „La banda y la flor“, übersetzt habe;[3]) doch erweist sich dies, erwägt man die einzelnen umstände, als gänzlich unrichtig. In der ankündigung des zweiten kursus seiner Vorlesungen[4]) bemerkt er, daß er schon zwei schauspiele des großen spanischen dichters Calderon beinahe fertig übersetzt habe, und fast gleichzeitig schreibt er an Tieck, daß er von „El mayor encanto amor“ schon den anfang übersetzt habe und jetzt, nach beendigung der „Devoción de la cruz“, wieder „mit Eifer“ an das andere stück gehen werde; er hoffe, ihm bald beides zusammen mitteilen zu können.[5]) Nach der ersten angabe hat also Schlegel „beinahe zwei Stücke“ beendet, nach der andern vom zweiten stück nur den anfang übersetzt, hofft jedoch, auch dieses bald zu beenden. Wegen der geringen abweichung dieser angaben, die im falle der sehr wahrscheinlich etwas späteren abfassung der „Ankündigung“ leicht erklärlich ist, stößt Münnig, unter zurechtstutzung der angaben für ihre zwecke, die natürliche reihenfolge um, wie sie im ersten bande des „Spanischen Theaters“, entsprechend der aufeinanderfolge der übersetzungen, vorliegt. Auch andere gründe sprechen gegen ihre annahme. In der umfangreichen briefliteratur jener tage ist immer nur von „La devoción de la cruz“ und „El mayor encanto amor“ als den zuerst übersetzten stücken die rede.

---

[1]) Vgl. Holtei III, 276.

[2]) Hierüber vgl. besonders Wilhelms brief an Tieck vom 20. september 1802, Holtei III, 275f.

[3]) S. 13.

[4]) Abgedruckt bei Minor II.

[5]) Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 137.

So schreibt Schlegel an Goethe, es sei ihm eine große aufmunterung gewesen, daß das erste von ihm gewählte stück einen so großen eindruck auf ihn gemacht habe, wie ihm Schelling mitgeteilt habe.[1]) Dieses erste von ihm gewählte stück ist, wie deutlich aus dem betreffenden briefe Schellings hervorgeht,[2]) „La devoción de la cruz".

Von dem dritten stücke, „La banda y la flor", nahm man nach seinem erscheinen kaum notiz. Schlegel selbst war von dem geringeren werte des stückes überzeugt. Doch da die zeit drängte, suchte er nicht lange unter den vorhandenen, zumal da die drei intrigenstücke nach seiner ansicht nicht den „schätzbarsten Teil des spanischen Theaters" bildeten. Ursprünglich war das dritte stück des ersten bandes Tieck zugedacht. „Es wäre der Mannigfaltigkeit wegen schön", schreibt er ihm am 20. september 1802, „wenn Du Lust hättest, ‚Las blancas manos no ofenden' vorzunehmen, damit wir auch ein eigentliches Intrigenstück mit modernen Sitten haben".[3]) Diesem Verlangen kam der allzeit etwas bequeme Tieck nicht nach, und so sah sich Schlegel selbst genötigt, ein intrigenstück zu übersetzen, wobei seine wahl auf das beträchtlich kürzere schauspiel „La banda y la flor" fiel. Aus der eile, mit welcher dieses stück nun übersetzt wurde, erklärt sich die geringere sorgfalt, die wir an der übersetzung bemerken. Im frühjahr 1803 lagen endlich alle drei stücke im manuskript vor, so daß der erste band noch zur ostermesse erscheinen konnte.

Um das große publikum hierauf aufmerksam zu machen und für das „Spanische Theater" einzunehmen, ließ Schlegel auf den rat seines bruders in dessen zeitschrift „Europa" den schon öfters genannten aufsatz „Über das spanische Theater" in briefform erscheinen. Wir erfahren hier von allerlei weitreichenden plänen, die ihn damals beschäftigten. So dachte er an eine „Kritische Geschichte des spanischen Theaters". Doch kam ihm die unmöglichkeit einer derartigen arbeit in Deutschland, wo ihm nur die allernotwendigste

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 139.
[2]) Plitt I, 454; vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.
[3]) Holtei III, 276.

literatur zur verfügung stand, allmählich zu bewußtsein, und fünf jahre später gesteht er in den Wiener Vorlesungen, daß „eine genaue und vollständig kritische Geschichte des spanischen Theaters“ nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden könne.[1]) Erwies sich dieser plan, wenigstens damals, als undurchführbar, so ist es andererseits sehr zu bedauern, daß es Schlegel unterlassen hat, die am schlusse seines Europaaufsatzes angekündigte charakteristik der drei ersten von ihm übersetzten Stücke Calderons zu geben.[2])

Der Europaaufsatz ging später mit teilweise erheblichen änderungen in die Wiener Vorlesungen über und läßt infolgedessen weitgehende rückschlüsse auf den umfang der spanischen studien Schlegels in der zwischenzeit zu. Wir sehen, um das resultat gleich vorwegzunehmen, daß seine kenntnisse, wenn wir von seinem vergötterten Calderon absehen, in den jahren des zusammenlebens mit frau von Staël keinen wesentlichen zuwachs erfahren haben. Eine analyse des ganzen erübrigt sich, da der aufsatz in den Wiener Vorlesungen wiederkehrt und in diesem zusammenhange berücksichtigung finden wird. Hier soll nur auf eine reihe charakteristischer hauptunterschiede hingewiesen werden.

In die augen fällt zunächst rein äußerlich die größere länge des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen, die, abgesehen von dem exkurs über die ältere spanische poesie, fast ausschließlich Calderon zustatten kommt. Der ganze aufsatz hat im rahmen der Vorlesungen eine rundere fassung erhalten. Die urteile haben eine abgeklärtere form angenommen, und das überschwängliche pathos des aufsatzes hat einer tieferen einsicht platz gemacht. Der wilde Calderontaumel der Berliner jahre ist einer wohltuenden ernüchterung gewichen. Der passus von „auch nicht einer verwahrlosten Zeile“, die aus seiner feder geflossen sei, und von der unersättlichkeit, die einen bei der lektüre erfasse, so daß man hundert stücke immer noch wenig finde, ist gestrichen. An stelle der über-

---

[1]) Bö VI, 378. Schack hat vierzig jahre später, allerdings unter erleichterten bedingungen, Schlegels plan „einer kritischen Geschichte des spanischen Theaters“ in die tat umgesetzt.

[2]) Auch Friedrichs mahnung (Walzel nr. 186, s. 521) vermochte ihn nicht dazu zu bewegen.

schwänglich gehaltenenen urteile, die nur geeignet waren, die erwartungen, die man an die rhetorischen lobpreisungen Calderons knüpfte, zu enttäuschen, ist ein liebevolles eingehen auf den geist seiner werke, vor allem eine die lobreden rechtfertigende charakteristik seiner dichtungen getreten.

Ein weiterer vorzug des kapitels der Vorlesungen besteht in der übersichtlicheren anordnung und schärferen scheidung der perioden des spanischen theaters. Erst die Wiener Vorlesungen bringen die deutliche scheidung der spanischen bühne in drei bildungsepochen. Über Cervantes enthalten sie nichts neues, wenn man von den wenigen die Numancia charakterisierenden worten absieht. Auch dieses einst so hoch gepriesene drama hat etwas von seinem nimbus hergeben müssen. War sie ihm 1803 noch „eine fast einzige Erscheinung in der ganzen Geschichte der neueren Poesie“, so begnügte er sich jetzt, sie eine „merkwürdige Erscheinung“ zu nennen.

Auch die mageren ausführungen über Lope zeigen weder änderungen noch erweiterungen. Erst Calderon gab ihm hierzu anlaß. An der darstellung Calderons gemessen zeigt sich der erhebliche fortschritt in der kenntnis dieses dichters seit dem frühjahre 1803. Der Europaaufsatz war in bezug auf Calderon, namentlich angesichts der pomphaften ankündigung, mehr als kärglich zu nennen. Er bestand in der hauptsache aus einigen bibliographischen und biographischen mit redefloskeln umsäumten angaben, aus einem Calderon in den himmel erhebenden phrasengemisch, die nur die eigene unkenntnis verrieten. Demgegenüber zeigen die Wiener Vorlesungen ein genaueres eingehen auf den eigentümlichen geist der Calderonschen schauspiele, wie sich in der charakteristik der sittenstücke und religiösen dramen zeigt. Eingeschaltet hat Schlegel in die darstellung Calderons einen literarhistorischen exkurs über die anfänge der spanischen poesie und ihren eigentümlichen charakter, der im Europaaufsatze gänzlich fehlt. Der schluß fällt ganz auseinander und verrät den zweck des Europaaufsatzes als einer ankündigung seiner übersetzung, während die Wiener Vorlesungen statt dessen einen blick auf das nachcalderonische, unter französisch-klassizistischem einflusse stehende spanische theater werfen.

Die lücken in der kenntnis Calderons, die dieser aufsatz aufwies, auszufüllen, war das bestreben Schlegels im letzten jahre seines Berliner aufenthalts. Wie im sommer 1802, so stand auch 1803 das studium des spanischen, dem sich das portugiesiche noch hinzugesellte, im vordergrunde seiner tätigkeit. Er konnte bisher mit befriedigung auf das ergebnis seiner studien zurückblicken. Der erste band des „Spanischen Theaters“ und der gleichnamige aufsatz waren, wenn sie auch erst 1803 erschienen, im wesentlichen die frucht des jahres 1802. Für 1803 plante Schlegel den zweiten band des „Spanischen Theaters“ [1]) und die „Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Sprache“. Während sich die arbeit am „Spanischen Theater“ noch eine reihe von jahren hinauszog, lagen die „Blumensträuße“ michaelis 1803 im druck vor. Zwar wird gewöhnlich als erscheinungsjahr 1804 angegeben; [2]) doch hatte Goethe schon am 17. september 1803 ein gedrucktes exemplar in händen. [3]) Auf diesen zeitpunkt deutet auch ihre bestimmung, den vortrag der in der ankündigung des zweiten kursus vorgesehenen „Proben von ausländischen Gedichten in eigenen poetischen Nachbildungen“ zu ersetzen. [4]) Immerhin ist es möglich, daß das Buch erst 1804 im buchhandel erschien.

Die erste ankündigung dieses „Taschenbuches“, wie Schlegel die „Blumensträuße“ in briefen gewöhnlich nennt, finden wir in einem briefe an Schelling [5]) aus dem jahre 1802, wo er ihm ankündigt, er werde diesen winter für seine Vorlesungen noch „allerlei poetische stücke aus dem Petrarca, Guarini, Cervantes usw. übersetzen“. Da Schlegel damals durch den ersten band des „Spanischen Theaters“ stark in anspruch genommen war, dürfte die hauptarbeit im sommer 1803 erfolgt sein.

Im verhältnis zu den zahlreichen proben aus italienischen dichtern sind die spanischen und portugiesischen übersetzungen

---

[1]) Vgl. Plitt I, 459.

[2]) Auch Böcking gibt im verzeichnis der Schlegelschen werke 1804 als erscheinungsjahr an.

[3]) Vgl. Goethe und die Romantik I, 150, und Aus Schleiermachers Leben III, 368.

[4]) Minor III, 11. [5]) Plitt I, 419.

zu gering bemessen. Schlegel selbst fühlte dieses mißverhältnis. Nach seinem eigenen geständnis[1]) hätte er den Spaniern und Portugiesen gern mehr raum eingeräumt. Allein der mangel an büchern, die schwierigkeit, sie zu beschaffen, und nicht zuletzt der infolge der starken berücksichtigung der italienischen dichter entstandene mangel an raum nötigten ihn zu dieser beschränkung. Friedrich hätte ihn gern mit beiträgen unterstützt.[2]) Von Paris aus bietet er ihm stanzen aus dem Persiles an, und, falls das „Taschenbuch" erst zu neujahr anstatt michaelis erscheinen sollte, auch „Beiträge aus solchen Dichtern und Sammlungen", die er selbst nicht beschaffen könne. Wohl infolge des früheren erscheinens der „Blumensträuße" ging Schlegel auf dieses angebot nicht ein. Ursprünglich dachte er auch canzonen und romanzen beizugeben. Darauf deutet die bitte an Tieck, unter Humboldts und Burgdorfs spanischen büchern umschau „nach alten Cancioneros, Romanceros oder alten Canciones und anderen Sammlungen" zu halten und sie ihm für sein „Taschenbuch" zukommen zu lassen.[3])

Die Arbeit am „Spanischen Theater" hatte währenddessen geruht. Nach beendigung der „Blumensträuße" nahm er sie sofort wieder auf,[4]) so daß schon um die jahreswende 1803—1804 das erste stück des zweiten bandes, „El principe constante", fertig vorlag.[5]) Das zweite stück, „La puente de Mantible", sollte er vorläufig nicht zum abschluß bringen. Mitte märz arbeitete er noch daran und klagt Tieck, daß er das dritte stück, wohl „Los cabellos de Absalón", noch nicht in angriff genommen habe.[6])

Die mit so großer begeisterung begonnene arbeit geriet ins stocken durch seine bekanntschaft mit frau von Staël. Im frühjahr 1804 verließ Schlegel in ihrem gefolge Berlin, um fortan an ihrer seite ein zwar sorgenloses, seiner schaffenskraft und geistigen tätigkeit jedoch durchaus nicht förderliches dasein zu führen. Anfänglich plante er die herausgabe des zweiten bandes für 1806.[7]) Doch von jahr zu jahr schob

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 150.
[2]) Walzel s. 518. [3]) Holtei III, 286.
[4]) Goethe und die Romantik I, 160.
[5]) Ebenda s. 171. [6]) Holtei III, 293.
[7]) Ebenda s. 75, Schlegel an Sophie Bernhardi.

er das erscheinen heraus. Wie lästig ihm die noch zu leistende übersetzungsarbeit allmählich wurde, geht aus einem briefe an Fouqué, einen seiner Berliner schüler, hervor.[1]) Er klagt darin über die fortwährenden abhaltungen von jeder anhaltenden tätigkeit, so daß er die versprochenen bände von Shakespeare und Calderon immer noch nicht fertig habe. Der gedanke an diese arbeit lasse ihn nicht mit ungeteiltem geist andere pläne ausbilden. Doch hoffe er, im laufe des jahres damit fertig zu werden. Auch mußte er bei der wiederaufnahme seiner übersetzungsarbeit die bittere erfahrung machen, daß ihm die einstige routine nicht mehr zur verfügung stand. „Das poetische Übersetzen“, sagt er in dem schon zitierten briefe an Fouqué, „ist eine Kunst, die man schwer lernt, und äußerst leicht verlernt; wenn man nicht beständig in das Joch eingezwängt ist, weiß man es nicht mehr zu tragen.“

Erst die Wiener Vorlesungen im frühjahr 1808 scheinen ihm Calderon wieder näher gebracht und an seine alte schuld gemahnt zu haben. So erschien 1809 endlich der zweite und letzte band des „Spanischen Theaters“. Anstatt der geplanten drei stücke enthielt er nur zwei, den „Standhaften Prinzen“ und „Die Brücke von Mantible“, zu der er den letzten akt noch kurz vorher übersetzt hatte.[2]) Als drittes stück wollte er wohl „Los cabellos de Absalón“ hinzufügen, von dem nur ein bruchstück vorliegt.[3]) Auch die übersetzung der „Aurora en Copacavana“ hatte er eine zeitlang im auge,[4]) ohne jedoch ernstlich die übersetzung in angriff zu nehmen. Übrigens hielt er anfänglich mit dem zweiten bande seine tätigkeit als übersetzer Calderons nicht für abgeschlossen. Allerdings solange er in diensten der frau von Staël stand, war schwerlich an eine weiterführung zu denken. „Wäre ich in Ihrer Nähe“, schreibt er noch 1811 an Goethe,[5]) „so würde ich mir eine Freude daraus machen, irgend ein Stück von Calderon, welches Sie der deutschen Bühne angemessen halten, zu diesen Zwecke zu übersetzen.“ Im grunde genommen hatte er jedoch „das

---

[1]) Bö VIII, 154, brief an Fouqué vom 21. märz 1806.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Abgedruckt in Böckings „Spanischem Theater“, I.
[4]) Goethe und die Romantik I, 175.
[5]) Ebenda s. 175.

poetische Übersetzen von Herzen satt".[1]) Er schilt es „ein undankbares Handwerk", wobei man immerfort durch „das Gefühl unvermeidlicher Unvollkommenheit" gequält werde.[2])

Schon die folgenden jahre überhoben Schlegel dieser weiteren arbeit. Zwar waren es, wenn wir von Fouqué absehen, nicht seine persönlichen schüler, nicht jener kreis von jüngern, die sich in der zeit seiner Berliner Vorlesungen um ihn geschart hatten,[3]) die sein werk fortsetzten. Doch auch sie waren von gleichen absichten erfüllt und suchten in seinem sinne weiterzuarbeiten, allen voran Gries und von der Malsburg, denen dann im weiteren abstande Bärmann, Spazier u. a. folgten.

Es ist zum schlusse noch der Wiener Vorlesungen zu gedenken, die den abschluß der Schlegelschen tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur bilden. Wenngleich nur ein verhältnismäßig geringer teil des werkes der spanischen bühne gewidmet ist, so gelten vom ganzen doch die worte von Menendez y Pelayo: *„Esta obra, aunque no habla directamente de Calderón más que en las últimas páginas, está consagrada del todo á su enaltecimiento. Todas las lecciones no son más que preparación para el elogio del gran poeta castellano"*,[4]) und, dürfen wir hinzufügen, *de la poesia castellana*. Schlegel war sich des widerspruches, der in dem ständigen „enaltecimiento" Calderons und des spanischen theaters und der schließlichen verhältnismäßig knappen darbietung lag, wohl bewußt. Im vorwort zur zweiten auflage seiner vorlesungen erkennt er „die ungleiche Ausführlichkeit in der Behandlung der verschiedenen Teile" an. „Teils Mangel an Muße, teils die Grenzen des diesem Werke einmal bestimmten Raumes" hätten ihn gehindert, das spanische theater seiner wichtigkeit entsprechend abzuhandeln.

Abgesehen von der im 25. kapitel vorgenommenen zusammenstellung des englischen und spanischen theaters ist nur das 35. kapitel noch der spanischen bühne gewidmet. In der hauptsache auf den schon eingehend geschilderten Europa-

---

[1]) Campe s. 94.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Vgl. Holtei I, 104, Fouqué an Schlegel; III, 293 Schlegel an Tieck.
[4]) Calderon y su teatro s. 31.

aufsatz zurückgehend, bringt es als frucht seiner seitherigen studien eine vertiefung Calderons und einen exkurs über die ältere spanische poesie.

Nach den Wiener Vorlesungen tritt auch sein einstiger lieblingsdichter Calderon, für den sein interesse nach 1804 immerhin noch nicht ganz erloschen war, in den hintergrund. Neben seine vielseitigen literarischen neigungen traten politische aspirationen, die jene zeitweise sogar zu verdrängen drohten. Nach dem tode der frau von Staël schwand das interesse für seine romantischen jugendideale vollends. Es scheint ganz erloschen. Gries' Calderon-übersetzung, die dieser ihm 1829 übersandte,[1]) nötigte ihm kein anerkennendes wort ab.[2]) Jede innere anteilnahme an den durch sein spanisches „Abenteuer“ hervorgerufenen bestrebungen war dahin. Der europäischen literatur hatte er den rücken gekehrt; das indische abenteuer nahm ihn gänzlich gefangen und ließ ihn zeitlebens nicht mehr los.

---

[1]) Vgl. Holtei I, 216, Gries an Tieck.

[2]) Er hatte sie nicht einmal gelesen. Vgl. briefwechsel zwischen Wilhelm v. Humboldt und August Wilhelm v. Schlegel, herausgegeben von Leitzmann, Halle 1908, s. 175.

2. Kapitel.

August Wilhelm Schlegels Kenntnis und Kritik der spanischen Literatur.

Eine erschöpfende darlegung der kenntnis und kritik der spanischen literatur durch Schlegel stößt bei dem fehlen einer einheitlichen gesamtbetrachtung und den zahlreichen zerstreuten einzelurteilen auf mancherlei schwierigkeiten. Eine zusammenhängende darstellung besitzen wir nur über das spanische Theater in den Wiener Vorlesungen und dem zugrunde liegenden Europaaufsatze. Jene enthalten daneben außer einer gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne[1]) eine reihe von einzelbemerkungen und einzelurteilen, die zur ergänzung des gesamturteils wesentlich beitragen. Die Berliner Vorlesungen zeigen uns seine kenntnis und auffassung der spanischen epik und bieten uns in den skizzen einen weiteren beitrag zur feststellung seiner kenntnisse in der spanischen literatur. Schließlich finden sich auch in briefen und rezensionen eine reihe von urteilen, so vor allem in der kritik der Tieckschen übersetzung eine eingehende würdigung des Don Quijote. Aus diesen heterogenen elementen ein zusammenhängendes ganze unter vermeidung alles mosaikartigen zu gestalten, daneben aber die einheitliche darstellung der spanischen bühne in den Wiener Vorlesungen nicht auseinanderzureißen, läßt sich nur durch eine gattungsweise betrachtung erreichen. Zuvor einige worte über das verhältnis der Schlegelschen kritik zu der seiner vorgänger.

---

[1]) W. V., kapitel 25. Ich zitiere die vorlesungen nach der Böckingschen ausgabe von Schlegels werken, Bö V. VI.



Der mangel an autoritätsglauben, an achtung vor überkommenen urteilen und ansichten, der Schlegels literarisches leben und schaffen beherrscht, zeigt sich auch in seiner stellungnahme zur spanischen literatur. Mit einer gewissen selbstüberhebung zitiert er in den Wiener Vorlesungen Blankenburgs und Bouterweks arbeiten über spanische literatur, hält ihre notizen zwar für nutzbar, verfehlt aber nicht darauf hinzuweisen, daß er „in den Urteilen über den poetischen Wert und in der ganzen Ansicht“ wesentlich von ihnen abweiche.[1]) Dieze, dessen anmerkungen und zusätze zu Velazquez' „Orígenes de la poesía castellana“ nicht jene geringschätzige behandlung verdienen, die ihnen gemeinhin zuteil wird, würdigt er gar keiner erwähnung, obwohl dessen anmerkungen zu Calderon ihm manchen fingerzeig zu seiner richtigen einschätzung hätten geben können. Auch Blankenburg und Bouterwek stehen Schlegels ansichten nicht so fern, wie man nach seinen worten annehmen möchte. Wie später bei den romantikern, so zeigen sich auch schon bei Blankenburg ansätze zu einer überschätzung Calderons auf kosten Lopes. Direkt ungerechtfertigt erscheint Schlegels stellungnahme zu der verdienstvollen „Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit“ Bouterweks.

Das verhältnis beider männer erscheint frühzeitig, bald nach der Göttinger frühzeit, getrübt.[2]) Später steigerte es sich zu offenkundiger feindschaft, die bis an ihr lebensende währte.[3]) Schlegels kritische bemerkungen über Bouterweks arbeiten grenzen vielfach ans gehässige. Seine „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ hat er entweder geflissentlich ignoriert oder erbarmungslos kritisiert. Seine beurteilung der Divina Comedia trägt ihm seitens Schlegels den titel eines „Repräsentanten der Plattheit uud Unnatur seiner Zeitgenossen“ ein.[4]) Dabei war Bouterwek im grunde genommen

---

[1]) Bö VI, 377.

[2]) Anfänglich scheinen beide nach der Göttinger zeit noch korrespondiert zu haben, vgl. Walzel s. 10. Noch gespannter war das verhältnis Friedrich Schlegels zu Bouterwek, vgl. Walzel s. 7. 44 und 48.

[3]) Vgl. Holtei III, 37, brief Müllers an Tieck aus dem jahre 1821.

[4]) Göttingen 1791. Vgl. auch die ausführliche rezension der Göttinger Gel. Anz. von 1790, s. 1778f.

selbst romantiker, wenn er auch nicht zum Schlegelschen kreise gehörte. Seine jugendarbeit, „Fragmente vom griechischen und modernen Genius“, brachte schon anklänge an die unterscheidung zwischen objektiver und interessanter poesie, wie wir sie später bei Friedrich Schlegel in seiner gegenüberstellung der alten und neuen literatur finden. Auch in seinen späteren rein wissenschaftlichen arbeiten zeigt er sich von romantischen ideen beherrscht, und es ist erstaunlich, wie oft Bouterwek und Schlegel in ihren urteilen übereinstimmen, nicht nur in der einschätzung des spanischen nationalen dramas und Calderons, sondern auch in einzelfällen, wie der beurteilung der Numancia des Cervantes. Allerdings hat, worauf später noch hingewiesen werden wird, Bouterwek in vereinzelten fällen Schlegel als grundlage für seine ausführungen benutzt

Schlegels interesse galt neben Cervantes vornehmlich dem spanischen nationaldrama des 16. und 17. jahrhunderts. Der älteren romanzendichtung, an der sein bruder Friedrich so lebhaft anteil nahm, hat er nie ein tieferes interesse entgegengebracht, und von der lyrik eines Boscán, Garcilaso de la Vega, Herrera lassen sich kaum spuren einer kenntnis nachweisen. Über das ältere spanische theater wie auch die ganze ältere literatur hat er sich nirgends eingehend geäußert. Was wir von ihm über die spanische poesie bis zum auftreten des Cervantes erfahren, sind in der hauptsache allgemein gehaltene übersichten über die grundlagen und den charakter der spanischen poesie, besonders der romanzen. Daneben haben nur die ritterromane in den Berliner Vorlesungen eine eingehende berücksichtigung, nach den skizzen zu urteilen, erfahren.

Über den charakter der spanischen sprache hat er sich verschiedentlich geäußert.[1]) Er hebt ihre verwandtschaft mit der italienischen hervor, findet sie jedoch sonorer, würdevoller und majestätischer und lobt ihre reinheit, die auch „in der hingebensten Vertraulichkeit noch zierlich“ bleibe.[2]) Weniger sanft als das italienische wegen der kehllaute und

---

[1]) B. V. I, 306; W. V., Bö VI, 389. 64—65.

[2]) B. V. I, 306.

häufigen konsonantischen endungen, tönt sie ihm doch sonorer, und er glaubt noch aus ihr „die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Goten“ herauszuhören.[1]) Mit seinen zeitgenossen nimmt Schlegel noch einen weitgehenden arabischen einfluß auf sprache und schrifttum an. Durch einmischung des ganz „heterogenen Arabischen“ hat ihm das spanische ein wunderbares phantastisches aussehen erhalten, und ebenso ist ihm auch die neigung der spanischen poesie zu kühnen bildern und spielen des witzes eine folge orientalischen einflusses.[2]) In der verbindung germanischen ernstes in gefühlen „mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients“ sieht er ihren eigentümlich berückenden reiz.[3])

Schlegel ist in der frage des arabischen einflusses sichtlich durch den gelehrten Spanier Andrés beeinflußt, der in seinem Werke „Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d' ogni letteratura“ in weitgehendem maße arabische beeinflussung annahm.[4]) Nur für das „Poema del Cid“ lehnt er jegliche arabische einwirkung ab. *„Il n'entre pas dans mon sujet“*, sagt er in seinen „Observations sur la langue et la littérature provençales“ mit bezug auf Andrés' bemühungen, *„de réfuter en détail ce qu'il dit là-dessus. Je remarquerai seulement qu'il n'y a rien d'aussi anti-arabe que le plus ancien poème espagnol, eclui du Cid: c'est une épopée toute chrétienne et chevaleresque“.*[5])

Anders stellt sich Schlegel zu den spanischen romanzen,[6]) die er für halb arabischen ursprungs hält. Im gegensatz zu Herder, der in ihnen den ursprung aller europäischen romanzen sieht, räumt er ihnen eine sonderstellung ein. Wie er zwischen den romanzen der Engländer, Schotten, Dänen und Deutschen eine große ähnlichkeit zu entdecken glaubt,

---

[1]) W. V., Bö VI, 389. [2]) Ebenda s. 65. [3]) Ebenda.

[4]) Parma 1783—1797, 7 bände. Im „Katalog der von Schlegel nachgelassenen Büchersammlung“ findet es sich unter nr. 874.

[5]) Oeuvres II, 203. Schlegel benutzte für sein studium des „Poema del Cid“ die ausgabe des Tomas Antonio Sanchez in der Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, bd. 1, Madrid 1779 (nr. 971 des kataloges). Ähnlich wie Schlegel urteilt auch Ticknor (I, 19) über das „Poema del Cid“: „Es hat in seiner Sprache nur sehr wenige Spuren arabischen Einflusses, in seiner Bildersprache oder Erdichtungen aber gar keine.“

[6]) Vgl. auch Vorl. über Phil. Kunstl., s. 221 f.

so in den spanischen eine verwandtschaft mit der arabischen poesie. Die kritik hat diese „orientalische Ader“ in den spanischen romanzen längst als unberechtigt abgewiesen.[1]) Sie hat diese „Bruchstücke verwitterter, zersungener Epen“, wie Morf sie nennt, als urdichtungen des spanischen nationalgeistes erkannt, an denen *„nada de arabe, nada de oriental se percibe“*.[2])

Auch Schlegels ansicht über das alter der spanischen romanzen hält gegenüber der modernen kritik nicht stand. Im gegensatz zu Herder, der sie für die ältesten aller europäischen romanzen erklärt, setzt er ihren ursprung erst an das ende des 15. jahrhunderts.[3]) *„La romance espagnole“*, „sagt er in den schon zitierten „Observations“, *„est en effet une imitation des chants du peuple maure; mais elle est comparativement bien moderne; son origine ne remonte peut-être guère au delà de la conquête du royaume de Grenade“*.[4]) Schon Diez hat in seiner rezension der Deppingschen romanzensammlung auf die unrichtigkeit der Schlegelschen behauptung hingewiesen.[5]) Mit Depping setzt er sie erheblich früher an, an den anfang des 13. jahrhunderts, während Ferdinand Wolf sie noch früher zwischen das zehnte und zwölfte jahrhundert verlegt.[6])

Über das verhältnis der romanze zum lied, über die eigenart dieser beiden „Grundformen“ der spanischen poesie äußert sich Schlegel in dem literarhistorischen exkurs des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen. Seine ausführungen gehen größtenteils auf die nachrichten zurück, die Friedrich Schlegel 1803 in der „Europa“ über italienische, spanische und portugiesische dichtkunst gab.[7]) Beide legen besonderen nachdruck auf das

---

[1]) Vgl. Ticknor I, 91 f. Schon Blankenburg protestierte in seinen 1796 erschienenen „Zusätzen“ (II, 570) gegen den durch die schuld spanischer, italienischer und französischer gelehrten großgezogenen „pseudo-orientalismus“.

[2]) Duran. [3]) B. V. III, 163. [4]) Oeuvres II, 203.

[5]) In den „Heidelberger Jahrbüchern“, abgedruckt in den „Kleinen Schriften“.

[6]) Studien s. 403.

[7]) „Beiträge zur Geschichte der neueren Poesie und Nachrichten von provenzalischen Manuskripten“, 1803, mit geändertem titel in bd. 10 seiner werke übernommen.

musikalische element in den romanzen und liedern. Die akkorde der guitarre glaubt Schlegel in diese ursprünglichen nationalweisen „einklingen" zu hören.

Über ritterromane äußert sich Schlegel im dritten kursus seiner Berliner Vorlesungen.[1]) Nachdem er hier zunächst in längeren geistvollen ausführungen das mittelalter in seiner bedeutung für die romantik nach allen seiten gewürdigt hat, geht er zu der „heroischen mythologie" des mittelalters über, in welcher sich der romantische geist am unmittelbarsten abspiegelt. Er unterscheidet vier zyklen, die er folgendermaßen gruppiert: deutscher, keltischer, karolingischer sagenkreis und die spanischen ritterromane. Zu letzteren bemerkt er: „diese sind ganz ohne historisches Fundament, welches alle die vorhergehenden haben, und am spätesten entstanden, wiewohl sie ihre Geschichten in der Zeit am weitesten zurückschieben". Während von den beiden ersten zyklen eine ausführliche darstellung vorliegt, sind von den beiden letzten nur skizzen vorhanden, allerdings ausführlich gehaltene. In seinen urteilen über die spanischen ritterromane stützt er sich im wesentlichen auf die angaben, die Cervantes im 6. kapitel des Don Quijote macht. Daneben wird er, zur ergänzung des stoffes, Blankenburg oder Eichhorn zu rate gezogen haben. Der gang des vortrages war, nach den skizzen zu urteilen, kurz folgender:

Ausgehend von den vorstellungen, die der leser durch Cervantes und seinen Don Quijote von den ritterromanen erhält, gab er zunächst eine schilderung des bekannten gerichts, welches der pfarrer dort über sie abhält. Seinen weiteren ausführungen legte er die hier sich findende reihenfolge in den einzelnen angaben und urteilen zugrunde.

Mit dem Amadis von Gallien, dem vorbild aller folgenden ritterromane, begann er und erörterte zunächst die frage nach dem ursprung und der verfasserschaft dieses „*mejor de todos los libros de este genero*", wie der pfarrer es nennt. Er kommt zu dem schluß, daß der roman „ohne Zweifel spanischen Ursprungs" ist, da aus der tatsache, daß der held

---

[1]) B. V. III, 142 f.; vgl. auch Oeuvres II, 253; „De l'origine des romans de chevalerie".

Franzose sei, nicht gefolgert werden dürfe, daß auch der autor Franzose sei.[1])

Auf die inhaltliche seite des romans übergehend, hebt er zunächst die „Zurückweisung der Dichtung über alle historischen Traditionen hinaus“ hervor. Vergleichsweise zitiert er den deutschen Theuerdank, der mit seinem der modernsten geschichte entnommenen stoffe jede weitere anknüpfung unmöglich machte und den „Tod der Ritterfabel“ bedeutete. Seine weiteren ausführungen führten ihn auf den zusammenhang des Amadisromans mit denen des bretonischen zyklus. Richtig weist er auf die spuren der nachahmung des Lancelot und Tristan hin. Den beschluß bildeten allgemeine bemerkungen über den charakter und den stil des werkes. Er lobt den „idyllischen Charakter, den naiven Ernst, die Nüchternheit der Fiktion“, glaubt aber nicht in der „moralischen Richtung die vorzüglichste“ dieses romans zu sehen.

Den übergang zu den zahllosen nachahmungen des Amadis bildete eine betrachtung über „das Bestimmende“ der ritterromane, die er „Spätlinge der Dichtung“ tauft. An stelle der „anfangs unvermeidlichen Nachahmung“ sei bald der entschluß zu erkennen, „rein heraus zu dichten“ und eine große kühnheit der erfindung sei für alle späteren erzeugnisse charakteristisch. Eine unersättliche phantasie hätte um so mehr in dem phantastisch wunderbaren geschwelgt, je weiter „die Blüte des Rittertums hinter den Dichtern“ zurücklag. Die nun folgende charakteristik baut sich in der beobachteten reihenfolge wie in der beurteilung auf dem 6. kapitel des Don Quijote auf.

An der von Montalvo herausgegebenen fortsetzung des Amadis, dem Esplandian, tadelt er die „prahlhafte Leerheit“. Er nennt dann mit Cervantes von den übrigen nachahmungen nur noch den Amadis von Gräcien. Die zahlreichen sonstigen fortsetzungen dieses schließlich zu vierundzwanzig bänden angeschwollenen romans wird er nur kurz gestreift haben. Auf eine flüchtige charakterisierung deuten die stichworte: „prahl-

---

[1]) Die frage der verfasserschaft und des ursprungs ist noch heute nicht befriedigend gelöst. Ticknor nimmt allerdings (I, 181) portugiesischen ursprung als erwiesen an. Vgl. dagegen Beer, s. 136.



hafter Pomp, Feierlichkeit, Gravität". Den beschluß seiner ausführungen bildeten „sonstige aus dem Kapitel des Don Quijote zu nennende Romane", wobei, wieder in übereinstimmung mit Cervantes, der „Palmerin von England" einer besonderen erwähnung gewürdigt wurde.

Schlegels kenntnis des spanischen ritterromans war also keine umfassende zu nennen. Sie fußte im wesentlichen nur auf den angaben des Cervantes im Don Quijote. Interessant ist die feststellung, wie hoch Schlegel die literarische kompetenz dieses dichters bewertete. Eine lobende erwähnung genügte, um ihm ein günstiges vorurteil von dem betreffenden werke zu erwecken, wie sich auch bei der behandlung des epos noch zeigen wird.

Von den ritterromanen führt eine gerade linie zum Don Quijote, und mit Cervantes hebt Schlegels eigentliches interesse für spanische literatur an, um späterhin, der zeit wie dem grade nach, im spanischen nationaldrama des Calderon seinen höhepunkt zu erreichen. Vorher sei noch kurz auf sein verhältnis zu den übrigen literarischen strömungen und erzeugnissen dieser glänzendsten periode der spanischen literatur hingewiesen.

Seine kenntnis dieser epoche ist nicht umfassend zu nennen. Vom älteren spanischen drama, welches trotz Bouterwek und Blankenburg noch ziemlich im dunkeln lag, war ihm nur die Celestina näher bekannt. Er nennt sie in den skizzen seiner Berliner Vorlesungen,[1]) wo er sich über sie geäußert haben wird. Auch einige aus ihr übersetzte liedchen deuten auf seine bekanntschaft mit dieser eigenartigen schöpfung des spanischen dramas.

Die großartige entwicklung, die die spanische lyrik unter italienischem einflusse erfuhr, ließ Schlegel kalt. Sein ganzes interesse an ihr bestand in der anteilnahme an dem durch einführung der italienischen poesie erzielten strophenreichtum. „Nun offenbarte sich's ganz", sagt er in den Wiener Vorlesungen,[2]) „was die kastilianische Mundart, die stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte". Seine vermutung, daß die provenzalische poesie

[1]) B. V. III, 252.
[2]) W. V., Bö VI, 389.



vielleicht schon vor der rückwirkung der italienischen literatur auf die spanische unmittelbaren einfluß gehabt habe, und die für einheimisch geltenden liederformen der Spanier und Portugiesen aus der provenzalischen abzuleiten seien,[1]) ist inzwischen erwiesen.[2]) Die hypothese des Andrés, der in seiner im nationalismus einseitig befangenen weise umgekehrt die provenzalische poesie als nachahmung der arabisch-spanischen darzustellen suchte, um dadurch seinem vaterlande den ruhm der hervorbringung der ersten trobadorpoesie zu sichern, verwirft schon Schlegel mit den worten: *„Dans tout ce que j'ai lu sur ce sujet, je n'ai pas vu l'ombre d'une preuve.“* [3]) Die reiche lyrik eines Boscán, Garcilaso, Mendoza, Ponce de León, Herrera scheint er nicht gekannt zu haben. In seinen vorlesungen und sonstigen werken finden sich kaum ihre namen genannt. Garcilaso nennt er einmal in den skizzen der Berliner Vorlesungen.[4]) Boscáns und Garcilasos werke hatte ihm Friedrich, wohl für seine „Blumensträuße“, von Paris aus senden wollen.[5]) Geldnot scheint ihn anfänglich daran gehindert zu haben. Erst im august 1803 sandte er ihm endlich den Garcilaso.[6])

Eher verständlich, als sein mangelndes interesse an der lyrik ist seine vernachlässigung der epik, die in ihrer chronikartigen beschaffenheit keine blüte in Spanien erlebt hat. Im abschnitt über die neuere epik in den Berliner Vorlesungen findet von spanischen epen nur die Araucana des Alonso de Ercilla y Zuñiga eingehendere berücksichtigung.[7]) Schlegels charakteristik dieser bekanntesten spanischen epopöe, die er, nach seinen äußerungen über reim und aufbau zu urteilen, eingehend studiert hat, steht im schroffen gegensatz zu dem abfälligen urteil Voltaires.[8]) Zwar tadelt auch er den fehler-

---

[1]) B. V. III, 169.

[2]) Vgl. Ticknor I, 348 anm. und seinen verweis auf Raynouard, Troubadours II, 248—254.

[3]) Oeuvres II, 198. [4]) B. V. II, 395. [5]) Walzel, s. 513.

[6]) Ebenda s. 519. In Wilhelms nachgelassener büchersammlung nr. 978: Obras de Garcilaso de la Vega, Madrid 1796.

[7]) B. V. II, 204.

[8]) Essai sur le poème épique, chap. 8. Beers bemerkung, daß Voltaire die Araucana den werken Homers, Virgils, Tassos und Miltons an die seite

haften aufbau des werkes, wie er sich in einzelnen episoden, in der vision der schlacht von St. Quentin beispielsweise, zeigt, sucht diesen fehler jedoch zu entschuldigen mit dem hinweis darauf, daß Ercilla keinen anspruch auf regelrechten bau für seine Araucana habe erheben wollen, da er zugleich „als Erzähler und als mithandelnde Person“ auftrete. Uneingeschränkt lobt er dagegen die voll und frei dahinströmende darstellung, „die ungeheure Realität“, sowohl in der schilderung der sitten der wilden als der szenen des krieges. „Das betäubende Getümmel derselben, der schnelle Wechsel von Sieg, Widerstand und Flucht ist unübertrefflich ausgedrückt, so daß ich die Araucana unter allen mir bekannten Gedichten das am meisten kriegerischste nennen möchte, selbst die Ilias nicht ausgenommen“, mit diesen worten schließt Schlegel sein urteil. Einen vergleich mit den zeitgenössischen italienischen epen, wie wir ihn bei Voltaire finden, vermeidet er. Sein urteil ist, wie bei den ritterromanen, wesentlich durch Cervantes beeinflußt, nicht nur bei der Araucana, sondern auch den übrigen epen, die Cervantes dieser an die seite stellt, der „Austriada“ des Juan Rufo Gutierrez und dem „Monserrate“ des Cristóbal de Virués. Das Lob des Cervantes, meint er, „muß gewiß ein sehr günstiges Vorurteil erwecken“. In wirklichkeit stellt namentlich die „Austriada“ ein nur mittelmäßiges epos dar. Eher verdient „El Monserrate“ das ihm von Cervantes gespendete lob.[1])

Von späteren gelehrten epen nennt Schlegel noch Lopes „Jerusalén conquistada“. Die geringschätzung, die er Lope gegenüber hegt, kommt auch bei dieser gelegenheit, wo sie allerdings in mancher hinsicht gerechtfertigt erscheint, zum

---

gestellt hätte, beruht auf einem irrtum. Voltaire lobt am ganzen epos nur die rede des Caciquen Colocolo, die er allerdings der rede Nestors im anfang der Iliade gleichstellt.

[1]) Cervantes, der alle drei epen in einem atem nennt, sagt von ihnen im 6. kapitel des Don Quijote: *„Todos esos tres libros son los mejores que en verso heróico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia. Guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España.“* Bezüglich des „Monserrate“ vgl. Ticknor II, 112, der ähnlich lobend urteilt wie schon seinerzeit Dieze im widerspruch zu Velázquez geurteilt hatte.

ausdruck. Das ganze laboriert nach ihm an „Überladung, Weitschweifigkeit und Planlosigkeit".

Fast gänzlich unbekannt war Schlegel die reiche romanliteratur jener zeit, die schäfer- und schelmenromane. Von ersteren kannte er die „Diana" Montemayors[1]) und Cervantes' „Galatea",[2]) an denen er, wie an allen spanischen schäferromanen, besonders die natürlichkeit schätzt, die nie ins „Gemeine und Platte" fällt wie bei anderen nationen.[3]) Von schelmenromanen scheint er nur den Lazarillo de Tormes gekannt zu haben. Für ihn hegte er eine ganz besondere vorliebe, da er, wie er an Tieck schrieb, „einen ganz besonderen Sinn und eine angeborene Freude am Bettelhaften und Lausigen habe".[4])

Es war eine eigenart Schlegels, seine literarischen interessen auf die hervorstechendsten epochen einer literatur, auf die glänzendsten koryphäen einer gattung zu konzentrieren, die minder hervortretenden partien dagegen zu vernachlässigen. Schlegel war kein enzyklopädist, mehr liebhaber und feinschmecker auf dem weiten felde der literatur. Wie er in der englischen literatur sein hauptaugenmerk auf Shakespeare richtete, in der italienischen auf Dante, Petrarca, Boccaccio, in der deutschen auf Goethe, so in der spanischen auf Cervantes und später auf Calderon. Cervantes und Calderon feierte er in begeisterten sonetten, auf sie warf er sich mit dem ganzen feuereifer einer jungen leidenschaft, die allerdings ebenso schnell, wie sie entstanden war, erkalten sollte.

Das intensive interesse an Cervantes, das mit der Tieckschen Don Quijote-übersetzung einsetzte, hielt an bis zur näheren bekanntschaft mit Calderon, erstreckte sich also von ende 1797 bis 1801. Überwog anfänglich das interesse am Don Quijote, so förderte das projekt einer Cervantes-über-

---

[1]) Die „Diana" besaß er in der ausgabe Villalpandos, Madrid 1795 (nr. 998).

[2]) Der „Katalog" weist zwei exemplare der „Galatea" auf, nr. 967 aus dem jahre 1618 und nr. 968 aus dem jahre 1784.

[3]) B. V. I, 99.

[4]) Holtei III, 290, Schlegel an Tieck am 8. Februar 1804. Ähnlich Holtei III, 293. Im „Katalog" findet sich die bekannte ausgabe von H. de Luna, Zaragosa 1652.

setzung das studium seiner übrigen werke. Keins dieser werke ist ihm fremd geblieben, die Entremeses vielleicht ausgenommen. Sie alle hat er mehr oder minder eingehend studiert, davon zeugt der sonettenzyklus „Cervantes“, davon zeugen gelegentliche bemerkungen der Berliner wie auch schließlich die ausführungen der Wiener Vorlesungen.

Die „Novelas Ejemplares“ finden im gegensatz zu seinem bruder Friedrich, der sie „göttlich“ nennt, nicht seinen ungeteilten beifall. Sie scheinen ihm stellenweise etwas „manieriert“. Cervantes habe zwar das preiswürdige bestreben gehabt, alles anstößige zu vermeiden, sei dadurch aber beengt worden und ins manierierte gefallen, so z. b. im „Zeloso Estremeño“.[1])

Einer ganz besonderen wertschätzung erfreute sich die „Galatea“. Dies geht zu genüge aus der polemik mit Soltau wie auch aus dem gleichnamigen sonett „Galatea“ hervor, wo er sie „die göttlichste des göttlichen Cervantes“ nennt. Ebensosehr schätzte er den „Persiles“, an dem ihn besonders das religiöse moment anzog.[2])

An seiner „Reise auf den Parnaß“ hebt er den mangel einer wahren handlung hervor, der in solchen allegorischen werken unvermeidlich sei und mit zu der durch das ganze hingehenden ironie gehöre. Cervantes scheint ihm in diesem gedicht Horaz weit näher gekommen zu sein als Ariost, Pope und Boileau. An ironie übertreffe er ihn sogar.[3])

Schlegels würdigung des Don Quijote in der oft erwähnten rezension der Tieckschen übersetzung bringt eine kritik der anlage und komposition des ganzen unter gleichzeitiger hervorhebung der vorzüge und mängel in einer formell und inhaltlich heute noch nicht übertroffenen darstellung.

Die dichtung des „göttlichen“ Cervantes ist ihm mehr als „eine geistreich gedachte, keck gezeichnete, frisch und kräftig kolorierte Bambocciate“. Der gegensatz zwischen parodischen und romantischen massen, der immer unaussprechlich reizend und harmonisch sei, zuweilen aber, wie bei der zusammenstellung des verrückten Cardenio mit dem ver-

---

[1]) B. V. III, 248. [2]) Vgl. B. V. I, 356; III, 252.
[3]) Bö VII, 96 in der rezension von Parnys „Guerre des dieux“.

rückten Don Quijote, ins erhabene übergehe, läßt es ihn als ein meisterwerk der höheren romantischen kunst erscheinen. Die eingeschalteten novellen hält er weder für äußerungen eines verderbten zeitgeschmacks noch für den auswuchs einer üppigen, noch unreifen dichtungskraft. Erstere behauptung widerlegt er durch die tatsache, daß Cervantes die novelle erst in Spanien aufgebracht habe,[1]) letztere sucht er zu entkräften mit dem hinweis auf das vorgerückte lebensalter, in dem Cervantes seinen Don Quijote schrieb. In sehr geistreicher form setzt Schlegel dann auseinander, daß diese novellen, denen man, besonders mit rücksicht auf den „Curioso impertinente", schon zu Cervantes' lebzeiten mangelnden zusammenhang vorgeworfen habe, der ganzen anlage des werkes nach mehr oder minder notwendig seien. Die forderung eines materiellen zusammenhanges, der die vorfälle wie ursache und wirkung, wie mittel und zweck untereinander verbinde, würde die komposition des romans fehlerhaft gestaltet haben, da dieser aus begebenheiten bestände, die jede ihre verwicklung und auflösung für sich hätten. Alle vorwürfe seien entstanden aus einer verwechslung der strengeren gesetze des dramas mit den freieren des romans. Im echten roman sei entweder alles episode oder gar nichts, und es komme bloß darauf an, daß die reihe der erscheinungen in ihrem gaukelnden wesen harmonisch sei, die phantasie festhalte und die bezauberung bis zum ende aufrechterhalte. Wenn je ein roman dies auf das vollkommenste geleistet habe, so sei es Don Quijote.

Man wird den hier niedergelegten ansichten, zumal der definition des romans, nicht ohne weiteres zustimmen können. Wie bei der beurteilung Calderons deutlich sein bestreben erkennbar ist, seine schwächen und mängel als vorzüge erscheinen zu lassen, ebenso bei Cervantes. Aus dem wunsche heraus, ihn gegen die erhobenen vorwürfe in schutz zu nehmen, macht er den Don Quijote zum muster seiner theorie. Daß namentlich der „Curioso impertinente" eine stockung der handlung hervorruft und einen mangel in der komposition des ganzen darstellt, ist unbestritten.

[1]) Tatsächlich hat Cervantes nicht, wie er in der vorrede zu seinen „Novelas Ejemplares" behauptet, diese gattung in Spanien eingeführt, wohl aber vorbildliche muster dieser gattung geschaffen.



Im weiteren verlaufe seiner ausführungen gibt Schlegel eine von romantischen rücksichten diktierte kurze übersicht über die anordnung der einzelnen teile des werkes und wendet sich vor allem gegen das urteil, die zweite hälfte stehe der ersten weit nach. Seine motivierung erscheint jedoch reichlich gekünstelt. Don Quijote, meint Schlegel, „konnte und durfte nicht mehr so heftig gegen die äußere Welt anstoßen wie zu Anfange“, und um das zu vermeiden, habe Cervantes geschickt den umstand benutzt, daß der erste teil der geschichte so viel früher erschienen sei. Weit stichhaltiger erscheint uns Goethes, dem ersten teile den vorzug gebende ansicht. Cervantes, sagt er in einem gespräch mit Müller, habe den guten takt gehabt, mit dem ersten teil enden zu wollen, denn die wahren motive seien damit erschöpft. Don Quijote sei nur im ersten teil, wo er sich illusionen mache, romantisch, im zweiten, wo er bloß gefoppt und mystifiziert werde, höre das wahre interesse auf.[1])

Auch die weiteren ausführungen, die der kritik der übersetzung gewidmet sind, liefern noch manchen schätzenswerten beitrag zum verständnis des werkes. Die wenigen worte über die prosa des Cervantes finden ihre vervollständigung in der gleichzeitigen ankündigung der übersetzung durch Friedrich Schlegel.[2])

Aus dem bestreben, die romantischen häupter der europäischen literaturen einander zu nähern, erklärt sich die öftere zusammenstellung Shakespeares und Cervantes'. Seine maßlose verehrung des Don Quijote zeigt sich dabei in den worten: „Wer die unendliche Tiefe im Don Quijote nicht ahnt, hat wenig Hoffnung, den Shakespeare zu begreifen.“[3]) Als satiriker erscheinen ihm beide bedeutender als die professionellen vertreter dieser gattung. Die satiriker, die sich selbst so nennen, vergleicht er treffend mit dieben, die ihren einbruch vorher ankündigen. Die größten satiriker seien diejenigen, die sich nicht selbst diesen namen beilegten: Shakespeare, Cervantes.[4]) Beide sind ihm auch muster einer „scheinbaren Popularität“.[5])

---

[1]) Vgl. Berger, Don Quijote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman. Diss. Heidelberg 1908.

[2]) Athenäum II, 327.

[3]) B. V. III, 241.

[4]) Ebenda II, 396.

[5]) Bö VIII, 76.

Bürgers behauptung, popularität eines werkes sei das siegel seiner vollkommenheit, widerlegt er mit dem hinweis, daß Dante, Petrarca und andere berühmte dichter durchaus nicht populär seien. Shakespeare und Cervantes schienen es nur. Ihre werke befriedigten die menge durch rasche bewegung oder heitere darstellung; der tiefere sinn und eine unendlichkeit zarter beziehungen blieben jedoch gemeinen lesern und zuschauern verborgen.

Der romantischen prosa des Cervantes steht sein in der hauptsache klassizistisches drama gegenüber. Eine würdigung seiner dramatischen hervorbringnugen gab Schlegel zuerst in seinem aufsatz „Über das spanische Theater", den er später mit den eingangs[1]) dargelegten änderungen in das 35. kapitel seiner Wiener Vorlesungen übernahm. Einige allgemeine bemerkungen über dieses kapitel mögen die im folgenden vorgenommene gesamtbetrachtung des spanischen dramas im lichte der Schlegelschen kritik einleiten.

Eine nur annähernd vollständige darstellung des spanischen theaters hat Schlegel nicht gegeben und nicht geben wollen. Jeder enzyklopädische gesichtspunkt lag ihm fern. In großen zügen skizzierte er die entwicklung der spanischen bühne, wie er sie sich in seinem kopfe ausmalte. Selbst wenn er sich auf details hätte einlassen wollen, seine grundsätze verboten ihm dies. In dem bestreben, nur eigenes zu geben, widerstrebte es ihm, in den bahnen anderer kompilatoren zu wandeln, anderer urteile zu registrieren und mit verwirrenden namensverzeichnissen aufzuwarten. Mit stolz weist er darauf hin,[2]) daß er in seinen ausführungen und urteilen nur auf eigenen kenntnissen fuße, und „niemand als sich selbst zum Führer" gehabt habe. Daher die originalität seiner darstellung und der große erfolg, den gerade das 35. kapitel fand. Man darf nicht, wie Farinelli u. a. es tun, aus der kürze und knappheit seiner darstellung überall auf mangelnde kenntnis schließen. Bei Lope mag es zutreffen; bei Calderon wäre es Schlegel ein leichtes gewesen, den umfang seiner ausführungen um das doppelte auszudehnen, sei es durch charakterisieruug

[1]) S. 31 f.
[2]) Im aufsatz „Über das spanische Theater".

einzelner bedeutender dramen, sei es durch biographische und bibliographische angaben, hätte dieses in dem plan seiner vorlesungen gelegen. Wie weit die kenntnis Schlegels bei jedem einzelnen dichter reichte, wird sich im folgenden noch zeigen. Jedenfalls liegt kein anlaß vor zu bezweifeln, daß mangel an muße und die dem buch einmal gezogenen grenzen ihn an der ausarbeitung dieses kapitels gehindert haben, zumal nach der umfangreichen neubearbeitung des englischen theaters.[1])

In der einleitung des 35. kapitels hebt er zunächst den sprichwörtlichen reichtum der spanischen bühne und die zahllosen entlehnungen fremder autoren hervor.[2]) Er geht soweit, überall da entlehnung anzunehmen, wo er „sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit der Intrige“ vereinigt findet. Er tadelt die bisherigen übersetzer, die nur das „materielle Gerüst“ übrig gelassen hätten und zumeist nur intrigenstücke gäben, die keineswegs die schätzbarste seite des spanischen theaters ausmachten. Entgegen dem allgemeinen urteil sieht Schlegel das wesentliche der spanischen bühne in ihrer behandlung mythologischer, ritterlicher oder historischer stoffe. Huertas „Teatro Español,“ Blankenburgs und Bouterweks arbeiten finden nebenher erwähnung. Ein kurzer überblick über die entwickelung der dramatischen kunst in Spanien vom 16. jahrhundert bis zur neuzeit führt zum eigentlichen thema.

Drei bildungsepochen unterscheidet Schlegel in der entwickelung des spanischen theaters; Cervantes, Lope und Calderon sind ihm ihre repräsentanten. Seine einteilung ist in der folge grundlegend geblieben, in der einschätzung der einzelnen epochen hat sie dagegen gewisse modificationen erfahren. Wir haben uns zunächst mit Cervantes zu beschäftigen, der die scheidewand zwischen klassizismus und romantizismus bedeutet, wenn er auch in seinen letzten schauspielen, den „Ocho comedias y entremeses“, dem herrschenden zeitgeist konzessionen macht.

In seinem schaffen zeigt sich der auffallende widerspruch, daß seine prosaischen werke zu den vollendetsten mustern romantischer kunst gehören, während seine dramen der

---

[1]) Vgl. kapitel 1, s. 36.

[2]) Eine zusammenstellung von entlehnungen französischer schriftsteller aus spanischen autoren gibt er W. V., Bö VI, 63.



klassizistischen richtung angehören. Schlegel begegnet diesem widerspruche, auf den er selbst leise anspielt, mit dem sinnreichen bilde vom „prosaischen Winkel“, der in Cervantes’ poetischem gemüte übriggeblieben sei und ihn veranlaßt hätte, die neigung zum wunderbaren und die kühnheit phantastischer spiele als der wahrscheinlichkeit und natur entgegen zu verwerfen.

In seiner darstellung der dramatischen tätigkeit des Cervantes geht Schlegel chronologisch vor. In der hauptsache schöpft er seine angaben aus den werken des Cervantes selbst.[1]) Einzelheiten entlehnt er der „Apología del discurso preliminar á las comedias de Cervantes“ des Blas Nasarre.[2]) Deutlich unterscheidet er, ohne darauf hinzuweisen, zwei perioden im dramatischen schaffen Cervantes’: eine klassizistische und eine spätere im nationalgeschmack Lopes. Schlegel war der erste in Deutschland, der auf diesen klaffenden gegensatz, der später durch Schacks lichtvolle ausführungen die nötige vertiefung erhielt, hingewiesen und die richtige motivierung gegeben hat.

Von den zwanzig bis dreißig stücken aus der ersten periode des dichters, die bis 1588 reicht, sind nur zwei dramen erhalten, „El trato de Argel“ und die „Numancia“. Beide waren erst 1784, zugleich mit dem „Viaje del Parnaso“, herausgegeben worden.[3]) Im ersteren, welches „in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren der damaligen Kindheit der Kunst“ an sich trägt, vermutet Schlegel richtig das älteste der vorhandenen dramen.[4]) Die „Numancia“ findet er ganz „auf der Höhe der tragischen Kothurns“. Die sich hieran anschließende allgemeine charakteristik, die er schon im Europaaufsatze angekündigt hatte, ist zwar kurz gehalten, gibt aber in ihrer präzisen und gedrungenen form eine klare vorstellung von

[1]) Vgl. kapitel 48 im Don Quijote, die „Adjunta al Parnaso“ und die vorrede zu seinen „Ocho Comedias“.

[2]) Madrid 1750. Vgl. hierzu Schack III, 545 anm. und Brockhaus, Bibliographischer Anzeiger von 1845, nr. 2, wo Schack nachweist, daß Schlegel die ausdrücke „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack“ und „bunte Mannigfaltigkeit“, „Oberflächlichkeit der Komposition“ Blas Nasarre entlehnt hat.

[3]) Nr. 970 des „Katalogs“.

[4]) Vgl. Klein, Bd. 9, S. 282.

der eigenart des werkes. Vom ersten tage seiner bekanntschaft an hegte er eine ganz besondere vorliebe für dieses drama. Schon 1799, als er eben ein exemplar der Numancia von Göttingen erhalten halte, ist sie ihm „ein Werk von seltener Größe und Vollendung".[1]) Goethe, der durch ihn auf dieses schauspiel aufmerksam gemacht wurde, las sie 1800 „mit großem Vergnügen".[2]) Auch der von Schlegel vielgeschmähte Bouterwek nennt es „mit all seinen Mängeln und Fehlern ein herrliches und wie der Don Quijote in seiner Art einziges Werk". Beider auffassung ist in der folgezeit maßgebend für die deutsche kritik gewesen, während die spanische und französische sich zu einer fehler und mängel gerecht abwiegenden beurteilung nicht hat aufschwingen können, sondern in der abfälligen beurteilung der „Numancia" übereinstimmt.[3])

„Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne", mit diesen worten leitet Schlegel die zweite periode der dramatischen tätigkeit Cervantes' ein. An zweien der dieser zeit entstammenden „Ocho comedias y entremeses" fand er besonderes gefallen: an „Los baños de Argel", einer umarbeitung des vorhin genannten „Trato de Argel", und an „El labyrintho de amor". Beide seien in ihrer ganzen anlage sehr zu loben. An allen acht entdeckt er so viel schöne und geistreiche züge, daß er geneigt ist, die unter spanischen kritikern allgemein verbreitete ansicht, Cervantes habe kein dramatisches talent gehabt, für ein bloßes vorurteil zu halten. Mit stücken Lopes oder gar Calderons seien sie allerdings nicht zu vergleichen.

Unverkennbar ist das bestreben Schlegels, diese, wie allgemein anerkannt, mißlungenen komödien im möglichst guten lichte erscheinen zu lassen. Die hypothese Blas Nasarres, die in Deutschland namentlich durch Blankenburg und Flögel vertreten wurde und die stücke als „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack" darzustellen suchte, findet er abgeschmackt und weist treffend darauf hin, daß Cervantes

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 57, Schlegel an Goethe.

[2]) Brief an W. v. Humboldt vom 4. januar 1800. Am 30. november las und besprach er sie mit Schiller, vgl. Tagebücher 2, 272.

[3]) Vgl. die zitate Kleins, bd. 9, s. 347 f.

diesen zweck mittels eines einzigen stückes weit besser hätte erreichen können. Mit Signorelli, Bouterwek und anderen seiner zeitgenossen ist er vielmehr der ansicht, daß Cervantes mit ihnen dem nationalgeschmack rechnung zu tragen suchte und gegen seine überzeugung stücke im stile des Lopes dichtete.

Hiermit sind Schlegels ausführungen über Cervantes in der hauptsache erschöpft. Sie gehen weder in die breite noch in die tiefe. In letzterer hinsicht hätte noch manches, wie z. b. die charakteristik der „Numancia“, eine nähere ausgestaltung erfahren können. Aber in knapper und präziser form hat er doch eine klare, richtige darstellung von dem dramatiker Cervantes gegeben, die, wie sie für Schack vorbildlich war, auch heute noch grundlegend für die deutsche kritik geblieben ist.

Mit Lope setzt für Schlegel die blüte des romantischen schauspiels ein. Wie bei den Engländern mit Shakespeare, so habe es bei den Spaniern mit Lope zu blühen begonnen.[1]) Diese gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne, die er im 25. kapitel seiner Vorlesungen durchführt, führt uns auf das wesen des romantischen schauspiels, das im folgenden an der hand dieses kapitels eine kurze beleuchtung erfahren möge.

Auf der unterscheidung klassischer und romantischer kunst bauen sich die Wiener Vorlesungen auf. Auf der einen seite die Griechen, auf der anderen seite die Engländer und Spanier, und in unglückseliger mittelstellung, „nicht antik und nicht romantisch, nicht großzügig für jene, nicht frei genug für diese, nicht wahr genug für beide“, die Franzosen. Den unterschied zwischen beiden kunstarten entdeckt Schlegel in der behandlung der gattungen. Während die antike kunst „auf strenge Sonderung der Gattungen dringt“, gefällt sich die romantische in „unauflöslichen Mischungen“, in der verschmelzung aller elemente der poesie. Ohne fremde einwirkung, aus eigener kraftfülle, aber auch vollkommen voneinander unabhängig habe dieses sich gleichzeitig bei den Spaniern und Engländern entwickelt. Mittels der unterscheidung einer mechanischen und organischen form weist Schlegel in längeren ausführungen

---

[1]) W. V., Bö VI, 19.

den vorwurf der formlosigkeit für das romantische drama zurück, und mittels der romantischen doktrin von der universalität aller poesie gelangt er zur erklärung dieser neuen „organischen“ form. Der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene körper wandernde geist der poesie schaffe sich, so oft er sich im menschengeschlecht neu gebäre, aus den nahrungsstoffen eines veränderten zeitalters einen neuen leib. Die wandlung des dichterischen sinnes, die entstehung einer neuen form habe auch zu neuen gattungen geführt. Nichts sei verkehrter, als diese neuen dichtarten mit den alten gattungsnamen zu belegen. „Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört“, ruft er emphatisch aus und entkräftet damit ein für allemal die einwürfe der kunstrichter und kritiker Boileauschen schlages. Im sinne der alten seien die meisten dramatischen werke der Spanier und Engländer weder tragödien noch komödien, sondern eben romantische schauspiele.

Aus der verwandtschaft der bühnen dieser beiden völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser hinsicht so verschieden voneinander seien, schließt Schlegel auf ein gleichartiges prinzip, das bei der entwicklung beider bühnen zugrunde gelegen hat. Die ähnlichkeit beider entdeckt er nicht nur in der kühnen vernachlässigung der einheiten von zeit und ort und in der mischung komischer und tragischer bestandteile, sie liegt ihm weit tiefer im innersten gehalt ihrer dichtungen. Gemeinsam sei beiden der geist der romantischen poesie, dem spanischen bis zu anfang des 18. jahrhunderts, dem englischen nur in Shakespeare. Wie sich hierbei die verschiedene sinnesart zweier völker offenbart, eines nördlichen und eines südlichen, verspricht er am schlusse des kapitels in einer parallele zwischen Shakespeare und Calderon darzutun. Sonderbarerweise findet sich dieser vergleich weder in den kapiteln über das englische noch später im kapitel über das spanische theater.[1])

Eine parallele zwischen Lope und Shakespeare, die vielleicht näher lag als eine solche mit Calderon, findet sich

---

[1]) Eine „Parallele zwischen Shakespeare und Calderon“ kündigen auch die skizzen über das englische theater in den B. V. III, 251 an.



bei Schlegel nicht. Seine kenntnis Lopes war zu gering, als daß der gedanke daran in ihm hätte auftauchen können. Die würdigung, die dieses „*monstruo de la naturaleza*“, wie Cervantes ihn nennt, erfährt, ist demnach auch mehr als dürftig zu nennen.

Einleitend weist Schlegel auf die seltenheit der sammlungen Lopescher stücke außerhalb Spaniens hin. Schlegel selbst besaß nur einen band Lopes in seiner bibliothek[1]), und aus seinen ausführungen geht auch nur die kenntnis von fünf seiner stücke hervor. Tieck, der eine umfangreiche Lopebibliothek besaß, dürfte ihm gelegentlich ausgeholfen haben. Schlegel selbst hatte eine viel zu geringe meinung von Lope, als daß ihn nach einer tieferen kenntnis verlangt hätte. Er tröstete sich damit, daß man durch lesung einer geringen zahl es schon ziemlich weit in der bekanntschaft mit dem dichter bringen könne, „ohne besorgen zu müssen, das ausgezeichnetste verfehlt zu haben.“ In seinen weiteren ausführungen findet er an Lope mehr zu tadeln als zu loben. Als seine hauptfehler bezeichnet er „Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit“. In seinen historischen stücken — er nennt „König Wamba“, „Die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio“ und „Die Zinnnen von Toro“ — entdeckt er „eine gewisse Rohheit der Darstellung“, die aber nicht ohne charakter sei; dagegen bemerkt er in seinen sittenstücken, wie der „munteren Toledanerin“, der „schönen Häßlichen“, einen schon „sehr gebildeten, geselligen Ton“. Die fülle interessanter situationen und der reichtum an unvergleichlichen Späßen sichere ihnen bei gehöriger bearbeitung eine große wirkung auf der bühne. Gemeinsam seien allen die nämlichen mängel: „verschwendete, nicht zu Rat gehaltene Erfindung und vernachlässigte Ausführung“. Doch ist Schlegel so gerecht, anzuerkennen, daß trotzdem „jeder Strich Leben und Bedeutung“ habe. Außer der sorgfältigen komposition fehle es Lopes werken nur an tiefe und an jenen feineren beziehungen, die eigentlich die mysterien der kunst ausmachten. Immerhin sei er unter allen populären und beliebten theaterschriftstellern einer der außerordentlichsten.

---

[1]) Lope de Vega, Parte veinte de las comedias, Barcelona 1630. Vgl. auch Holtei III, 301.



Hiermit ist die würdigung Lopes erschöpft. Wieviel von dieser unzureichenden darstellung Schlegels mangelnder kenntnis zuzuschreiben ist, wieviel auf bewußter absicht beruht, mag dahingestellt bleiben. Mitbestimmend war jedenfalls der wunsch, die persönlichkeit Calderons gegenüber seinen fruchtbareren vorgängern in ein helleres licht zu rücken. Von der eminenten fruchtbarkeit Lopes erhält man keinen richtigen begriff. Mit keinem worte gedenkt Schlegel seiner zahlreichen autos sacramentales, seiner loas, entremeses und saynetes. Berücksichtigung finden nur einige comedias heroicas und einige sittenstücke, fünf an der zahl, deren kenntnis, nach den wenigen nichtssagenden worten zu urteilen, mit denen sie abgetan werden, auch auf sehr unsicherer grundlage geruht haben wird. Gegen die von ihm gerügten mängel am Lopeschen drama läßt sich sachlich zwar nichts einwenden, die komposition in seinen werken ist locker, die ausführung nachlässig, die darstellung ungleich. Daneben aber hätte Schlegel hinweisen müssen auf die ungeheure realität seiner dramatischen schöpfungen, auf die unendliche mannigfaltigkeit in seinen situationen, auf seine üppige, frei schaltende phantasie, seine lebendige darstellung, auf die von gongoristischen einflüssen noch nicht durchsetzte sprache, kurzum, auf alle die eigenschaften, die ihn vor Calderon auszeichnen. Es war der große irrtum Schlegels, in einigen wenigen stücken Lopes bedeutung durchschauen zu können. Ein eingehenderes studium hätte auch ihn wie später Tieck, v. d. Malsburg, Grillparzer u. a., zu einer gerechteren würdigung durchdringen lassen. Mit Grillparzer wäre er zu der überzeugung gekommen, daß man Lope noch gar nicht kennt, „wenn man etwa ein Dutzend seiner Stücke, und wären es seine besten“, gelesen hat.[1])

In der folgezeit hat die geringschätzige haltung Schlegels und der romantik gegenüber Lope allmählich einer gesteigerten wertschätzung platz machen müssen. Mehr und mehr hat der „Fenix de España“ bei der allgemein höheren wertschätzung, die die realistische dichtung in neuerer zeit erfährt, das interesse auf sich gelenkt und sich die stellung in der weltliteratur errungen, die ihm als einen ihrer bedeutendsten geister zukommt.

---

[1]) Grillparzer, Studien zum spanischen Theater, ed. Sauer, XVIII, 11.

Von den bedeutenderen zeitgenossen Lopes nennt Schlegel Guillén de Castro, Montalvan, Molina und irrtümlicherweise auch den dem Calderonschen kreise angehörenden Matos-Fragoso. Wäre es bei ihnen geblieben, fährt er fort, so hätte man am spanischen theater mehr den großen entwurf als die reife vollendung loben können. „Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein ebenso fruchtbarer Kopf, ein ebenso fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz anderer Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat.“ Gleich diese ersten worte geben uns eine vorstellung von der unbegrenzten verehrung, die Schlegel für Calderon hegt. Auch die nun folgende darstellung und würdigung Calderons spiegelt in fast jedem satze das innige verhältnis zwischen beiden wieder, wie eine nähere betrachtung erweisen wird.

Einleitend gibt Schlegel eine zahlenmäßige übersicht aller dramatischen werke Calderons. Seine angaben, die er geschickt aus den von Calderon und seinem biographen Vera Tassis gegebenen zahlen kombiniert, entsprechen allerdings nicht mehr dem heutigen stande der forschung. Menéndez y Pelayo gibt die zahl der komödien einschließlich der verloren gegangenen und samt den von mitarbeitern verfaßten auf hundertunddreißig an, die der autos auf etwa achtzig, die zahl der entremeses, saynetes etc., die wie Schlegel richtig bemerkt, Vera Tassis in rhetorisch zu nehmender weise auf über hundert angibt, nur auf ungefähr zwanzig.[1]) Saynetes, nach denen Schlegel, wohl einer bitte seines bruders Friedrich entsprechend,[2]) besonders umschau gehalten hat, sind ihm „nie zu Gesicht gekommen“.[3])

Unter diesem „fast unübersehbaren überfiuß an Werken“ findet Schlegel, immer in hinblick auf Lope, „nichts aufs Geratewohl Hingeworfenes.“ Seine bewunderung findet alles, was er von ihm kennt. Dabei ist er ursprünglich für die

---

[1]) Die angaben Vera Tassis' finden sich in seiner biographie Calderons (neu abgedruckt bei Hartzenbusch, bd. I), die Calderons in einem briefe an den Herzog von Veragua (bei Huerta II, 3, in übersetzung bei Schack III, 274). Auch Bouterwek fußt auf diesen angaben. Zu Münnigs annahme, Bouterwek habe nur die liste der **autos** gekannt, ist kein grund vorhanden. Beide finden sich bei Huerta.

[2]) Vgl. Walzel s. 252.

[3]) Auch Schack hat keine auffinden können (III, 283).

schwächen und mängel der Calderonischen dichtung nicht blind. Aber was bei jedem andern dichter seinen schärfsten widerspruch erregt hätte, weiß er bei Calderon als edelste blüte seiner dichtung zu preisen. Die unverkennbare manier, das konventionelle seiner prosa, die auch ihm anfänglich nicht entgangen war, wird ihm zum „reinsten und potenziertesten Stil des Romantisch-Theatralischen,“ wie er sich in einer etwas schärferen fassung als der der Wiener Vorlesungen in seinem grundlegenden Europaaufsatz ausdrückt.

Eine andere allgemein anerkannte schwäche Calderonischer diktion und komposition sind die zahlreichen wiederholungen, nicht nur sprachlich in „Ausdrücken, Bildern und Vergleichungen“, sondern auch stofflich in der wahl der situationen. Gries, den seine übersetzungen mehr als jeden anderen zu einem urteil in dieser frage befähigten, geht soweit zu behaupten, daß man „bei dem ungeheuren Überfluß an gemachten stehenden Phrasen, die sich bei jeder Gelegenheit widerholten“, aus einem viertel der vorhandenen hundertacht komödien den rest herstellen könne, wenn man die pläne zu ihnen besäße.[1]) Auch Schlegel muß sich eine ähnliche beobachtung bei seiner übersetzung aufgedrängt haben. Aber auch hier weiß er in seiner schrankenlosen bewunderung Calderons einen allerdings sehr gesuchten ausweg. Den gedanken, Calderons werke zeigten aus irgendeinem mangel an dichterischem können die oben geschilderten fehler, weist er weit von sich. Vielmehr sieht er in ihnen eine bewußte absicht seines lieblingsdichters. Nur „die edelste und feinste Blüte“ konnte ihm genügen, „da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andern borgen zu dürfen“.

Einen wesentlichen vorzug seiner stücke vor denen anderer sieht er mit Goethe in ihrer theatralischen vollkommenheit. „Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste“, sagt Schlegel, ähnlich wie 1826 Goethe, vielleicht in bewußter anlehnung an Schlegel, Calderons stücken nachrühmte, sie seien „durchaus bretterecht“.[2]) Auch hier weiß Schlegel einer geringschätzung, die sich aus der vollendeten bühnenfähig-

[1]) Holtei I, 259, Gries an Tieck.
[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, am 26. Juli 1826.

keit seiner stücke und den dadurch hervorgerufenen beschränkungen vielleicht ergeben könnte, mit dem hinweis vorzubeugen, er kenne keinen dramatiker, der den effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.

An diese allgemeine einleitung schließt sich eine einteilung der Calderonschen stücke in vier hauptklassen und zwar unterscheidet Schlegel: 1. der Bibel oder der legende entnommene stücke, zu denen er auch die autos rechnet, 2. historische, 3. „mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete“ und 4. „Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten“, worunter er die intrigenstücke, die sogenannten „comedias de capa y espada“ verstand. Die sich hieran anschließende betrachtung hält sich jedoch nicht an dieses schema, zeigt vielmehr eine gewisse planlosigkeit in der ganzen anlage. Gleich mit der zweiten klasse, den historischen stücken setzt er ein; die mythologischen stücke übergeht er, im gegensatz zum Europaaufsatze, und geht gleich zu den „heiligen Darstellungen“ und autos über. Eine kurze übersicht über die bedeutenderen zeitgenossen und nachahmer Calderons, die alle „in verwandtem Geist“ schrieben, gibt ihm anlaß, sich über den geist und charakter der spanischen poesie und die historischen umstände, die ihn bestimmten, zu äußern.

Mit einem gewissen pathos weist er auf die glorreiche rolle der Spanier in der geschichte des mittelalters hin, als einer „Vorwacht des bedrohten Europas gegen die Einbrüche der alles überschwemmenden Araber“, auf ihre rettung des christentums und die sich hieraus ergebende anhänglichkeit des Spaniers an seine religion „als ein mit edlem Blut teuer erkauftes Erwerbnis“, das ihn „jede gottesdienstliche Tröstung als Lohn vergossenen Heldenschweißes, jede Kirche als eine Trophäe seiner Ahnen“ erscheinen ließ. Kriegslust und unternehmungsgeist der Spanier, die beispiellose unternehmungen mit glück vollenden ließ, eine neu entdeckte welt jenseits des ozeans unterjochte, schildern die folgenden zeilen. Im zusammenhang damit weist Schlegel auf die eigenartige erscheinung hin, daß die spanischen dichter nicht, wie gewöhnlich in den übrigen ländern Europas, höflinge, gelehrte oder an einen bürgerlichen beruf gebunden waren. Meistens von

edler geburt, hätten sie ein kriegerisches leben geführt. Das bündnis des degens mit der feder, die übung der waffen und der edleren geisteskünste sei ihre losung gewesen. Der hinweis auf Garcilaso, der vor den toren von Tunis fiel, auf Camoens, der als soldat ins entfernteste Indien segelte, auf Ercilla, der seine Araucana während des krieges mit empörten wilden schrieb, auf Cervantes, der seine teilnahme an der schlacht bei Lepanto mit dem verlust eines arms und langer gefangenschaft in Algier bezahlte, auf Lope, der die unfälle der Armada erlebte und schließlich auf Calderon und seine feldzüge in Flandern und Italien, schließen den literarhistorischen exkurs und führen wieder zum eigentlichen thema. Eingehende erwähnung finden die intrigenstücke; auch die „Comedias de figurón“ und die „Fiestas“ werden gestreift, und das ganze klingt aus in einem jubelhymnus auf Calderons religiöse dramen, die bei der behandlung der ersten hauptklasse keine berücksichtigung gefunden hatten. Lediglich aus rhetorischen gründen dürfte Schlegel diesen abschnitt ans ende seiner ausführungen gestellt haben.

Wie schon hieraus hervorgeht, ist die behandlung der einzelnen hauptklassen höchst ungleich. Bei den zuerst charakterisierten, den historischen stücken, unterscheidet Schlegel zwischen solchen im engeren sinne, die sich auf die heimische geschichte gründen und den auf außerspanische geschichte zurückgehenden. Auch hier wieder zeigt sich das bestreben, Calderons fehler im mildesten lichte erscheinen zu lassen. Die ungereimtheiten und absurdidäten, die eine reihe seiner der außerspanischen geschichte entnommenen stücke kennzeichnen — es sei nur an „La hija del aire“ erinnert — finden bei ihm eine Calderons nimbus nur noch steigernde deutung: Eine „brennende Nationalität“ habe es ihm unmöglich gemacht, sich in eine andere zu versetzen, höchstens in den süden und den orient, aber nicht in das klassische altertum und das nördliche Europa.[1])

Die geistlichen schauspiele und autos betrachtet Schlegel stillschweigends als zusammengehörig. Eine würdigung er-

[1]) Bouterwek, der, wie sich auch sonst beobachten läßt, jede Schlegelsche publikation aufmerksam verfolgte, scheint diese beobachtung aufgegriffen zu haben. Vgl. s. 517 seines zitierten werkes.



fahren zunächst nur die letzteren, so daß man auf den gedanken kommen konnte, Schlegel hätte unter „heiligen Darstellungen“ nur die autos verstanden, wenn nicht, wie vorhin schon kurz angedeutet, die am schlusse sich findende darstellung der religiösen dramen die notwendige ergänzung zu diesem abschnitt darstellte. Immerhin ist eine gewisse unklarheit, die aber wohl weit mehr Schlegel als der darstellung zuzuschreiben ist, unverkennbar. Von den historischen dramen, zu denen er die „heiligen Darstellungen“ wegen ihrer treuen wiedergabe der biblischen geschichte oder legende gern rechnen möchte, unterscheidet er sie durch „die oft bedeutend hervortretende Allegorie und den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt.“ Eine betrachtung dieser gattung unterläßt er unter dem vorwande, daß man ohne kenntnis wenigstens eines dieser stücke in einer wahrhaft dichterischen übersetzung sich keinen begriff davon machen könne und außerdem eine schwierige erörterung über die zulässigkeit der allegorie in dramatischen kompositionen hierfür erforderlich sei. In wirklichkeit dürfte die heikle religiöse seite dieses themas, daneben auch eine nicht genügend fundierte kenntnis dieser gattung, bestimmend auf Schlegel eingewirkt haben. Mit sicherheit nachweisen läßt sich die kenntnis nur eines autos, „La cena de Baltasar“, auf welches er in seinen „Pensées détachées“ Bezug nimmt.[1]) In den Berliner Vorlesungen vergleicht er einmal Calderons autos treffend mit Dantes „Divina Comedia“. Was diese „in ihrem majestätischen Umfange“, seien jene „in der gedrängtesten Form: christlich allegorische Darstellungen des Universums“.[2]) Weitere spuren einer kenntnis dieser eigenartigen gattung lassen sich nicht nachweisen.

---

[1]) Œuvres I, No. 62. Dans un drame allégorique de Calderon, le Penser (el Pensamiento) est le bouffon de la pièce. Le prophète Daniel le rencontre et lui demande: „D'où vieus-tu? Où vas-tu?“ — Le bouffon répond: „Le Penser sait-il jamais d'où il vient et où il va?“ Schlegel bemerkt hierzu: „Cela est sublime à mon avis. Le poète tout croyant qu'il était, connaissait donc bien le labyrinthe de la métaphysique.“

[2]) B. V. III, 193.

Die weitere betrachtung Calderons beschränkt sich daher auf seine nichtallegorischen schauspiele, und unter diesen sind es zunächst die intrigenstücke, die eine eingehende darstellung erfahren. Auch an diesen am meisten ins gemeine leben hinabsteigenden stücken bemerkte er den für die spanische poesie charakteristischen phantastischen zauber, der sie über das niveau der gewöhnlichen lustspiele hinaushebt. Im gegensatz zu Shakespeare, dessen lustspiele meist in fremden ländern spielen, hebt er die auf nationalem boden erstehende romantik des spanischen lustspiels hervor, welches, ohne in alltäglichkeit und plattheit zu verfallen, nicht erst zu fremdländischen schauplätzen seine zuflucht zu nehmen brauchte. Den unterschied von den lustspielen der alten sieht er in der motivierung der einzelnen handlungen: unsittliche mittel zur befriedigung sinnlicher leidenschaften und selbstischer absichten auf seite der alten, brennende leidenschaftlichkeit, welche den gegenstand adle, weil sie auf sinnlichen genuß verzichte, auf der andern seite.

Ehre, liebe und eifersucht erkennt er als hauptmotive des Calderonschen lustspiels und entwirft uns ein mehr schönes als wahres bild von ihnen. Wie er im prinzip der ehre auch in der entstelltesten form noch das schattenbild einer erhabenen idee zu erkennen glaubt, so sieht er in der eifersucht eine die liebe adelnde leidenschaft, die sich schon bei den leisesten regungen des herzens und den unmerklichsten äußerungen derselben rege und im gegensatz zu den morgenländern nicht nur den besitz im auge habe. Die weiteren ausführungen bringen eine reihe von einzelbeobachtungen. Die rolle des Gracioso wird gekennzeichnet, die „Comedias de figurón“ mit ihrer karikierten hauptfigur werden in gegensatz zu den „Comedias de capa y espada“ gesetzt, auch die zur aufführung am hofe bestimmten „Fiestas“, in denen sich der dichter „ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie“ überläßt, werden näher charakterisiert. Die frage, wieweit die stücke Calderons den namen eines charakterstückes verdienen, wird kurz gestreift. Schlegel ist das mangelhafte in seiner charakterzeichnung nicht entgangen, aber in gewohnter weise weiß er dies damit zu entschuldigen, daß man die feinste charakteristik nicht von dichtern einer nation erwarten

dürfe, welchen „rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug“ ließen.

Eine glanzleistung stellt die charakteristik der religiösen stücke Calderons dar, die Schlegel ziemlich unvermittelt an den schluß seiner ausführungen stellt. Allerdings ist die bedeutung dieses abschnittes mehr auf rhetorischem gebiete als in eigentlicher sachkenntnis zu suchen. Es ist die katholisierende tendenz der romantik, die darin zum ausdruck kommt. Die sprache selbst zeigt spuren Calderonischer diktion und anklänge an sonette aus dem „Principe Constante“. An ihr geschult haben sich die späteren dithyrambischen lobreden von der Malsburgs [1]) und der zahlreichen sonstigen Calderonschwärmer.

Mit Calderon ist sozusagen jedes poetische interesse für die spanische poesie in Schlegel erloschen. Calderon ist ihm nicht nur der gipfelpunkt der spanischen, sondern der romantischen poesie schlechthin. In seinem werke sei alle ihre pracht verschwendet wie bei einem feuerwerk, wo man die buntesten farben, die glänzendsten lichter und wunderlichsten figuren für eine letzte explosion aufzusparen pflege.

Im vergleich zu der magerkeit seiner ausführungen über Lope sind die über Calderon immerhin noch umfangreich zu nennen, zumal in anbetracht des zieles, das er sich gesetzt hatte, ihn und seine stücke „nur mit einigen allgemeinen Zügen“ zu schildern. Wie schon angedeutet, ist seine kenntnis Calderons hiermit nicht erschöpft. Bestimmt nachweisen läßt sich aus seinen vorlesungen und sonstigen gelegentlichen bemerkungen die bekanntschaft mit ungefähr fünfzehn seiner dramen, die, und das ist das interessante daran, zur größeren hälfte der religiösen richtung angehören. Man darf übrigens annehmen, daß die zahl der ihm tatsächlich bekannten stücke eine größere gewesen ist.

Neben der darstellung Calderons im rahmen des 35. kapitels der vorlesungen hat Schlegel eine reihe von einzelbeobachtungen an anderen stellen seiner vorlesungen, auch in briefen oder

[1]) Vgl. die Vorrede zu Malsburgs Übersetzung von Calderons Schauspielen, Leipzig 1819.



sonst gelegentlich untergebracht, die bei einer beurteilung seines verhältnisses zu Calderon in betracht zu ziehen sind. Nie stellung genommen hat er sonderbarerweise zu der frage des orientalischen bestandteils in seinen dichtungen. Doch können wir annehmen, daß er auch für ihn wie für die ältere spanische poesie einen derartigen einfluß annahm, und daß er den standpunkt Goethes teilte, daß Calderon „seine arabische Bildung“ nicht verleugne.[1] Ganz besondere beachtung verdient seine gegenüberstellung Calderons und Shakespeares. Über das verhältnis dieser beiden dichter hat er sich verschiedentlich, aber bei der nicht ausgeführten parallele zwischen beiden in nicht erschöpfender weise ausgesprochen. Immerhin können wir uns aus seinen angaben eine klare vorstellung seiner auffassung dieses verhältnisses verschaffen.

Er war sich des großen gegensatzes, der zwischen den beiden dichtern bestand, wohl bewußt. Nicht wegen eines inneren zusammenhanges ihrer dichtungen, sondern rein äußerlich wegen der bei beiden im nationalen wurzelnden grundlage stellt er sie zusammen. In diesem sinne äußert er sich in den Berliner Vorlesungen,[2] wo er Calderon „als Beispiel eines von dem Shakespeareschen ganz verschiedenen, jedoch ebenso vollendeten Stiles im romantischen Drama“ hinstellt, und ein andermal bezeichnet er das gegenseitige verhältnis beider als in einem „ergänzenden Gegensatz“ stehend. Wo er ähnlichkeiten zwischen ihnen entdeckt, beschränken sie sich auf äußerlichkeiten. So hebt er ihre im gegensatz zu den franösischen tragikern vortreffliche exposition hervor.[3] „Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nötigen Entwicklungen des Vorausgesetzten an.“[4])

In religiöser beziehung stellt er Calderon mit Dante zusammen. Wie er zwischen den autos und der „Divina Comedia“

---

[1]) Vgl. Campe s. 118, Goethe an Gries.

[2]) B. V. I, 110.

[3]) W. V., Bö VI, 60.

[4]) Auch Wetz ist in seinem aufsatze „Shakespeares Stellung zu seiner Zeit“ (Zeitsch. f. Vgl. Litgesch., N. F. bd. 16) der ansicht, daß die ähnlichkeiten zwischen beiden dichtern nur auf äußerlichkeiten sich erstreckten. Doch irrt er, wenn er behauptet, daß Schlegel eine weitgehende ähnlichkeit zwischen ihnen annahm.

eine bestimmte ähnlichkeit entdeckte,[1]) so weist er betreffs der beiden dichter auf die merkwürdige erscheinung hin, daß Dante, „der erste große romantische Künstler“, und Calderon, „der letzte vor dem Erlöschen“, in ihrem höchsten streben durchaus theologen sind. Mit der in der Berliner zeit ihm besonders eigenen neigung zu mystischen spekulationen glaubt er, hieraus Boccaccios begriff von der poesie rechtfertigen zu können, nach der sie „eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und göttlichen Kräfte, eine Art von Theologie“ ist.[2])

Corneille findet im vergleich zu Calderon eine sehr abfällige beurteilung. Gelegentlich der besprechung des „Héraclius“ hebt er den bei Calderon immer in gleichem verhältnis mit der kühnheit ausschweifender erfindungen stehenden erhöhten farbenzauber seiner poesie hervor, denen Corneille eine schwerfällig gesponnene intrige entgegenstelle, für die man nur durch eine reihe tragischer epigramme ohne allen genuß für die phantasie entschädigt werde.[3])

Einer kritischen prüfung der beurteilung Calderons durch Schlegel muß eine bloßlegung seiner neigung zu ihm und der eigentlichen ursache des Calderonkultus überhaupt vorausgehen. Welches war die geheimnisvolle magnetisch wirkende kraft, die die romantiker förmlich mit blindheit schlug, einen Goethe zu kritikloser bewunderung fortriß und ein ganzes zeitalter zu fesseln vermochte? War es wirklich nur unkenntnis der übrigen dramatischen literatur der Spanier, die einen Schlegel zwang, sich auf Calderon zu konzentrieren und ihn zu vergöttern? Nein, die eigentlichen ursachen wurzeln im wesen der romantik und ihren bestrebungen.

Calderon war, mehr als irgendein anderer spanischer dichter, zum kult und zu anbetungswürdiger verehrung romantisch gesonnener gemüter geschaffen. Nach zwei seiten hin fanden die romantiker in ihm das ersehnte ideal, zunächst formell in seiner poesie und sprache. Für diese seite der dichtung besonders empfänglich gestimmt, empfanden sie mit einem

[1]) Vgl. s. 64. [2]) B. V. III, 192.
[3]) W. V., Bö VI, 81.

unsäglichen wonnegefühl den eigenartigen reiz seiner dichterischen sprache, sie schwelgten in der majestätisch dahinrauschenden üppigen formenschönheit seiner darstellung, in seinen farbenprächtigen bildern, seinen grandiosen metaphern, seinen unerschöpflichen phantasievollen vergleichen. *„Deslumbrate“*, sagt Menéndez y Pelayo mit Bezug auf Schlegel, *„el atavío de la frase, la opulencia y el lujo desenfrenado de dicción y de color que ostenta Calderón“*, um dann, diese neigung verurteilend, fortzufahren: *„Lo que para nosotros y para todo crítico de severo juicio es defecto de la época, de que no supo librarse el autor, es para Schlegel maravilloso, simbolismo y extraordinario poder de fantasía.“* Es hieße Schlegel unrecht tun, wollte man mit Menéndez y Pelayo allein in der herrschaft der phrase, im gongorismus schlechthin, die ursache des formenkults sehen. Schlegels neigung ging tiefer. Neben der äußeren farbenprächtigen diktion war es die aufs höchste gesteigerte poetische fassung der gedanken, der eigenartige innerliche gehalt seiner poesie, der ihn bezauberte.

Die andere seite seiner Calderonverehrung liegt im religiösen charakter seiner poesie. Als einen „unermüdlichen Jubelhymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung“ preist er sie am schlusse seiner betrachtung. Daher die neigung zu seinen religiösen dramen. „Mein Herz haben ihm Stücke wie ‚Die Andacht zum Kreuze‘ und ‚Der standhafte Prinz‘ gewonnen“, schreibt er an Fouqué.[1]) Es war *„la grandeza altisima de la concepción del ideal católico que resplandece en sus obras“*,[2]) die ihn zu Calderon hinzog. Doch ging seine neigung nie so weit, daß er wie Friedrich Schlegel in Calderon schließlich nur den christlich-religiösen dichter sah. Immer überwog das interesse am dichterischen gehalt seiner poesie.

So groß die verehrung Schlegels für Calderon auch war, er war noch einer der maßvollsten unter seinen anbetern. Er verstieg sich nicht zu dem rätselhaften kritiklosen enthusiasmus Goethes, der sich vermaß, die poesie, wenn sie ganz aus der welt verloren ginge, aus dem „Principe constante“ wieder-

---

[1]) Bö VIII, 147.

[2]) Calderon y su teatro, s. 34.

herzustellen,[1]) noch stellte er seinen lieblingsdichter als ebenbürtig neben, geschweige über Shakespeare.[2])

Berechtigten anstoß genommen hat man an der stellung, die er Calderon innerhalb seiner zeit anweist. Er scheint ihm „ohne Nebenbuhler, ja selbst ohne einen solchen Mitbewerber, der auch nur in weiter Entfernung die zweite Stelle nach ihm einnehmen könnte, der erste unter allen dramatischen Dichtern der Spanier“. Er habe zwar viele vorgänger gehabt, alle überflügele er jedoch an kühnheit, fülle und tiefe. Schack und Valentin Schmidt haben diese auf mangelnder kenntnis beruhende überschätzung Calderons im rahmen seiner zeit schon auf das richtige maß zurückgeschraubt, und wir stehen heute auf dem standpunkt, daß „keiner der Vertreter der Hochblüte des spanischen Dramas, weder Lope noch Tirso, weder Alarcon noch Calderon, an und für sich den Gipfelpunkt, die allseitige Vollendung spanischer Bühnenkunst“ bedeutet.[3]) Die kritik hat den nimbus und den göttlichen glorienschein, mit dem die gefühlstiefe romantik das haupt ihres lieblinges umgeben hatte, hinweggenommen und durch eine schatten und licht gerecht verteilende beurteilung ihm die gebührende stellung innerhalb des spanischen theaters zugewiesen.[4])

Schon zu seiner zeit fand Schlegels beurteilung Calderons nicht überall gleiche billigung. Selbst Gries schrieb 1814 an seinen freund Rist: „Du irrst, wenn Du glaubst, daß ich zu Calderons unbedingten Verehrern gehöre, deren es überhaupt in Deutschland nur sehr wenige gibt“,[5]) und an Tieck schrieb er 1829: „Einen ganz reinen Genuß wie die Alten, wie Shakespeare, Cervantes und Goethe in seinen besten Stücken wird Calderon mir nie gewähren.“[6]) Wie Gries urteilte Tieck, und auch Goethe rang sich später zu dieser anschauung durch.

---

[1]) S. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Stuttgart 1828—1829, 6. teil, s. 260. Goethe an Schiller am 28. Januar 1804.

[2]) Vgl. Plitt I, 423. [3]) Beer II, 86.

[4]) Über einzelne anfechtbare punkte der Schlegelschen kritik, über seine auffassung der mystik und die „alles überwuchernde Phantasie“ Calderons vgl. Münnigs (s. 51—52) sich an Solger anlehnende kritik, der man in allem wesentlichen zustimmen kann.

[5]) Campe s. 104. [6]) Holtei I, 259.

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, daß Schlegel die fehler Calderons, wie wir sie in seiner manierierten sprache, in dem fehlen durchgebildeter charaktere, in der wiederkehr der einzelnen situationen, bildern und vergleichen bemerken, nicht entgangen waren, daß er jedoch in oft sehr gesuchter weise ihn gegen derartige vorwürfe in schutz zu nehmen, ja, in seiner bewunderung für alles, was er von Calderon kannte, seinen nimbus sogar noch zu steigern sucht. Auch später, lange nachdem seine romantischen jugendideale verflogen waren, äußert sich seine verehrung für Calderon noch in dieser weise. In der „Berichtigung einiger Mißdeutungen", die er 1828 als antwort auf den in einer französischen zeitschrift gegen ihn erhobenen vorwurf, er sei *„à moitié catholique"*, gibt, gesteht er auch jetzt noch offen seine bewunderung für ihn ein. „Große Dichter, deren begeisterte Darstellungen den katholischen Glauben verherrlichen, einen Dante, einen Calderon, habe ich bewundert und geliebt; ich liebe und bewundere sie noch." Die vernachlässigung der historischen wahrheit in der „Aurora de Copacavana", wo Calderon die verheerer Perus als christliche helden schildere, dürfe man ihm nicht nachtragen, denn die sittlichkeit eines dramatischen werkes müsse nach der darstellung, nicht nach der außerhalb liegenden historischen wahrheit beurteilt werden. Bedenken erregt ihm allerdings Calderons billigung religiöser verfolgungen, die selbst der zauber seiner poesie nicht bannen könne. Aber auch hier keine beschuldigung Calderons; seine Zeit macht er verantwortlich. Resigniert weist er auf den „heutigen Zustand Spaniens" hin, der es begreiflich mache, daß „vor anderthalb Jahrhunderten ein wissenschaftlich unterrichteter, gesellschaftlich gebildeter Spanier wie Calderon es war, die Vorurteile des Pöbels gegen die Protestanten teilen konnte".[1]) So weiß er auch hier seine erinnerung an Calderon fleckenlos zu erhalten und jegliches gefühl einer früheren literarischen übertreibung von sich fernzuhalten.

Zehn jahre nach obenerwähnter apologie kommt er in den „Fragments extraits du porte-feuille d'un solitaire contemplatif" in einem brief an eine dame[2]) noch einmal auf

[1]) Bö VIII, 224. [2]) Œuvres I, 190.

sein verhältnis zu Calderon zurück in der offenkundigen absicht, seine religiöse stellung zu ihm so harmlos als möglich, gewissermaßen als notwendige folge seiner romantischen bestrebungen, ohne jede tendenz, darzustellen. Nachdem er zunächst auf seine und seiner freunde bemühungen hingewiesen hat, die erinnerungen an das mittelalter zu beleben, fährt er fort: „*Nous ramenâmes dans la poésie les sujets chrétiens, qui étaient entièrement passés de mode. Le protestantisme ne s'y prête absolument pas: témoins: Milton et Klopstock. Le Dante que j'avais étudié à fond, et Caldéron, que je découvris plus tard, sont d'une tout autre trempe. Il fallut donc bien puiser dans les traditions de l'Eglise romaine.*“

Auf Schlegels ganzem verhältnis zu Calderon ruht ein schimmer sonniger jugendromantik, aber zugleich auch ein hauch idealkräftigen geistes. Keiner jener glorreichen häupter der romantik, weder Dante noch Shakespeare, hat ihn so gepackt wie gerade Calderon. Tränen traten ihm in die augen, wenn er nur von ihm sprach.[1]) Eine solche aus tiefstem innern herausquellende elementare begeisterung läßt es begreiflich erscheinen, daß er ihm seine verehrung bis an sein ende bewahrt hat. In seiner einschätzung Calderons ist nicht jener umschwung wahrzunehmen, wie er sich bei Tieck, Goethe und v. d. Malsburg in späteren jahren bemerkbar machte, wenn auch, wie es an sich natürlich ist, ein nachlassen seiner begeisterung zu erkennen ist. Sein Europaaufsatz trägt noch „alle Spuren einer jungen Liebe“ an sich; in den Wiener Vorlesungen äußert schon die alles berichtigende zeit ihre wirkung. Hätte er sich nicht zu desavouieren gefürchtet, er hätte das maß seiner Calderonbegeisterung vielleicht noch weiter herabgemindert. Öffentlich ist er seit den Wiener Vorlesungen nicht mehr für Calderon hervorgetreten.[2]) Dem durch ihn herbeigeführten Calderonkult stand er fern, ebenso mischte er sich nicht in den streit der meinungen,

---

[1]) So berichtet Frau v. Staël. Vgl. Lady Blennerhasset: „Frau v. Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur“, Berlin 1889, bd. 3, s. 81.

[2]) Ich sehe hierbei ab von der (fünfstündigen) vorlesung (W.-S. 1818/19), in der er „Historiam litterarum elegantiarum Italiae, Hispaniae, Francogalliae et Angliae“ las. Vgl. Schneegans in Vollm. Jhber. XI, IV, 1 ff.

den seine kritik und übersetzung Calderons hervorgerufen hatte.

Ein blick ist noch zu werfen auf Schlegels kenntnis der nachahmer Calderons. Während er von der dichterischen bedeutung der zeitgenossen Lopes, von Guillén de Castro, Molina, Montalban anscheinend keine nähere vorstellung hatte, waren ihm die bedeutenderen zeitgenossen Calderons nicht gänzlich fremd. Am nächsten unter diesen stand ihm Moreto. Er nennt ihn schon im Europaaufsatze als zwischen Lope und Calderon stehend und erwähnt, daß die Spanier ihn wegen seiner scharfsinnig erfundenen intrigen „*el conceptuoso*“ nennen. Von ihm dachte er auch stücke in seinem „Spanischen Theater“ zu geben. Sich über ihn zu äußern, lehnt er 1803 noch ab, da er ihn noch nicht genügend kenne. Da er sich auch später nicht über ihn geäußert hat, dürfte seine kenntnis dieses dichters zeitlebens nicht über eine oberflächliche orientierung hinausgegangen sein. Seinen „Parecido de la corte“ nennt er in den Wiener Vorlesungen „ein mit Recht bewundertes Stück“.[1]) Daneben scheint er das heiligendrama „La vida de San Alejo“ gekannt zu haben.[2]) Von Matos Fragoso, den er fälschlich zu den zeitgenossen Lopes zählt und den er einen ziemlich unbekannten dichter nennt, war ihm „La Corsara Catalana“ jedenfalls nur dem namen nach geläufig.[3]) Neben ihnen zitiert er noch[4]) Don Francisco de Rojas, Don Antonio de Solís, „den scharfsinnigen und beredten Geschichtsschreiber der Eroberung von Mexiko,[5]) sowie Philipp IV., Calderons großen gönner und bewunderer“; doch dürften diese ihm sämtlich leere namen geblieben sein.

Für das nachcalderonische drama, überhaupt für die ganze spätere spanische literatur zeigt sich bei Schlegel eine gänzliche interessenlosigkeit. Was an dramatischen werken der

---

[1]) W. V., Bö VI, 398. Der ungenannte „schöne Geist“, der die bearbeitung dieses stückes nach den regeln der drei einheiten vorgenommen hatte, ist Don Sebastian y Latre, dessen stück 1770 erschien.

[2]) Vgl. B. V. I, 356 und Bö XII, 209.

[3]) Vgl. den aufsatz „Über das spanische Theater“, Europa, s. 84.

[4]) W. V., Bö VI, 387.

[5]) Im katalog seiner nachgelassenen büchersammlung finden sich unter nr. 992 die Comedias de Ant. de Solís, Madrid 1781.

zeit von Cervantes bis Calderon einschließlich entstammt, verdient nach seiner ansicht ausnahmslos anerkennung. „Man wird nicht leicht etwas ganz Schlechtes darunter finden“, meint er 1803 am schlusse seines Europaaufsatzes.[1]) Mit einem gefühl des bedauerns blickt er dagegen auf das in französischen bahnen wandelnde spanische theater des 18. jahrhunderts. Der bedeutendste unter den „*afrancesados*“, Moratín, findet am schlusse seiner vorlesungen erwähnung. Der beifall seiner prosaischen und moralischen dramen bei denjenigen Spaniern, die dem alten nationalgeschmack abtrünnig geworden sind, wird abfällig beurteilt. Besonderen wert legt er auf die tatsache, daß das volk den sinn für das nationale drama nicht verloren hat, sondern in treuer anhänglichkeit sich von fremden einflüssen frei erhält.[2])

Schon äußerlich durch den umfang ragt aus der vorhergehenden darstellung des spanischen nationaldramas das 16. und 17. jahrhundert und in ihm die gestalt des Cervantes und Calderon hervor. In der darstellung dieser epoche liegt die bedeutung, die Schlegel für die spanische literaturwissenschaft gewonnen hat. Anerkennung verdient daneben seine würdigung des Don Quijote. Die bedeutung der romanzen für die spätere poesie und ihren dichterischen wert hat Schlegel klar erkannt, hat ihnen aber nie ein tieferes interesse entgegengebracht. Das bald darauf einsetzende studium der spanischen romanzenpoesie knüpft nicht an ihn, sondern an Herder an. Für ritterromane war sein interesse durch den Don Quijote wachgerufen, doch sind ihm nur die bedeutenderen, und auch diese nur aus einer flüchtigen lektüre, bekannt gewesen. Alle übrigen kenntnisse waren unzusammenhängendes wissen, das er keinem eigentlichen studium verdankte.

Schlegel war sich selbst der lückenhaftigkeit seiner kenntnisse bewußt. „*Ce que j'ai écrit sur la poésie et le théâtre français*“, schreibt er 1813 an eine Spanierin, „*réclame l'indulgence; je manquais de livres, et mes connaissances étaient*

[1]) An werken aus der nachcalderonischen zeit besaß er nur die von Zamora, Madrid 1744, die er 1828 Tieck schenkte. Vgl. Catalogue de la Bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck, Berlin 1899, s. 129.

[2]) Ähnlich äußert er sich B. V. s. 39.

fort imparfaites. Toutefois", fährt er fort, *„j'ai eu le bonheur de contribuer à répandre en Allemagne la lecture des poètes espagnols."* [1]) Schlegel äußert sich hier noch sehr bescheiden. Seine bedeutung reicht weit darüber hinaus. Seine vorlesungen erlangten in ganz Europa eine staunenerregende popularität und wurden bald nach ihrem erscheinen ins französische, italienische und englische übersetzt.[2]) Auch über die Pyrenäen drang sein ruf *„abajo los afrancesados"* und fand freudigen widerhall im herzen eines deutschen landsmannes, in Böhl von Faber, der mannhaft den kampf zu ehren des in seinem eigenen vaterlande verkannten Calderon aufnahm.[3]) Am nachhaltigsten erwies sich sein einfluß in Deutschland. Eine ganze literarische richtung, mag man sie auch heute ungünstig beurteilen, sieht auf ihn und sein „Spanisches Theater" als ihren ausgangspunkt zurück, und noch bedeutender war sein einfluß auf die wissenschaftliche forschung, die, durch ihn angeregt, ihren höchsten aufschwung nehmen sollte.

---

[1]) Walzel, Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule, Zeitschr. f. Österr. Gymn., 1891, bd. 42.

[2]) „Cours de littérature dramatique" traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris 1814. „Corso di Letteratura Drammatica" del Signor A. W. Schlegel, Milano 1817; Traduzione Italiana, con note di Giov. Gherardini. „A Course of Lectures on dramatic Art and Literature" by A. W. Schlegel, translated by John Black, London 1815, Sec. Ed. 1817.

[3]) Vgl. Ticknor, Lebensnachricht über Joh. Nicol. Böhl de Faber, II, 641 ff. Besonderes interesse gewährt auch ein artikel der „Crónica Cientifíca y Literaria", Madrid 1818, nr. 119. Der ganze streit ist neuerdings erschöpfend dargelegt in „La querelle caldéronienne de John Nicolas Böhl de Faber et José Joaquin de Mora reconstitué d'après les documents originaires", Paris 1909.

3. Kapitel.

Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen.

Schlegels übersetzungen aus dem spanischen stammen zum größten teil aus seiner Berliner zeit. Im anschluß an seine vorlesungen entstanden damals die übersetzungen der fünf in den zwei bänden des „Spanischen Theaters" enthaltenen calderonischen dramen — nur der schluß von „La puente de Mantible" fällt in die folgende zeit — und die in den „Blumensträußen" enthaltenen proben aus spanischen dichtern. Aus Schlegels nachlaß gab Böcking 1845 dann noch die bruchstücke einer übersetzung der „Numancia", der „Cabellos de Absalón" und der „Amazonen" heraus, denen er in der gesamtausgabe von Schlegels werken 1846 noch zwei liedchen aus der „Celestina" hinzufügte.

Aus der vorhergehenden zeit besitzen wir, abgesehen von den in der rezension der Soltauschen Don Quijote-übersetzung enthaltenen zwei sonetten, nur drei romanzenübersetzungen,[1]) die Schlegel dem auf der Göttinger bibliothek befindlichen „Cancionero de romances" entnahm. Stofflich gehören sie drei verschiedenen klassen an: „Erzürnte Liebe"[2]) den „romances caballerescos", den ritterromanzen; „Die verlorene Unschuld"[3]) den „romances moriscos", den maurischen romanzen; und „Aus dem Gefängnis"[4]) den „romances varios", den romanzen ver-

[1]) Erschienen im Musen-Almanach für 1792. Bö IV, 169—171. Münnig bezeichnet sie (s. 9) fälschlicherweise als „Romanzen im spanischen Geschmack". Die betreffende stelle, auf die sie anspielt, entstammt einem briefe Friedrichs (Walzel s. 6), bezieht sich aber auf die romanze „Die Erhörung". Über diese vgl. das 5. kapitel.

[2]) „Canc. de rom." s. 252. [3]) Ebenda s. 251.

[4]) Ebenda s. 265.

schiedenen inhalts. Ihre entstehung verdanken sie wohl einer anregung Bürgers.

Die rezension des Soltauschen Don Quijote brachte zwei sonette und eine strophe aus dem liede des Cardenio, die später bei besprechung der in den „Blumensträußen“ gegebenen proben aus Cervantes berücksichtigung finden werden.

Das „Spanische Theater“ liegt in verschiedenen ausgaben vor. Die verbreitetste ist immer noch die von ihm selbst 1803 und 1809 in Berlin publizierte, von der neudrucke aus den jahren 1813 und 1828 vorliegen. Die letzte ausgabe stammt von Böcking aus dem jahre 1845. Sie enthält aus seinem nachlaß die schon erwähnten übersetzungsfragmente einiger anderer dramen. Sonst ist sie im wesentlichen ein unveränderter abdruck der ersten ausgabe. Nur an einigen versen hat sich Böcking einige änderungen erlaubt, zu denen ihn Schlegel ausdrücklich ermächtigt hatte.[1]) Zugrunde liegt der Schlegelschen übersetzung die damals verbreitetste ausgabe der komödien Calderons von Apontes.

Die von ihm getroffene auswahl aus Calderon hat zu mancher polemischen bemerkung anlaß gegeben. Zieht man das fazit aus sämtlichen kritiken, so bleibt so ziemlich kein stück unangefochten. Zu einer beurteilung dieser frage gibt uns Schlegel selbst einen anhalt in einem briefe an Goethe, in dem er die gesichtspunkte, von denen er sich bei der wahl der stücke leiten ließ, darlegt.[2]) Nicht auf vortrefflichkeit allein, führt er aus, auch auf mannigfaltigkeit und faßlichkeit für Deutsche und des dichters noch ungewohnte, endlich, bei der wenigen ihm zur verfügung stehenden zeit, auf die verhältnismäßig geringere schwierigkeit beim übersetzen, habe er rücksicht nehmen müssen. Eine klassifikation der einzelnen stücke wird uns zunächst zeigen, wieweit Schlegel der mannigfaltigkeit rechnung getragen hat.

Legen wir Schlegels eigene einteilung der stücke Calderons zugrunde,[3]) so repräsentiert jedes der drei stücke des ersten bandes eine dieser klassen: „La devoción de la cruz“

---

[1]) Vgl. Böcking, Spanisches Theater, bd. 2, anhang.
[2]) Goethe und die Romantik I, 140.
[3]) Vgl. s. 62.

ein geistliches schauspiel, „El mayor encanto amor“ ein mythologisches festspiel und „La banda y la flor“ ein gemäßigtes intrigenstück.

Die auswahl der stücke des zweiten bandes wird kaum ganz nach eigenem ermessen erfolgt, sondern wesentlich durch wünsche Goethes und Friedrichs bestimmt sein. Goethe gegenüber hatte er sich zu einer rücksichtnahme auf die theatralische wirkung der stücke erboten[1]) und freudige zustimmung bei ihm gefunden.[2]) Friedrichs wünsche gingen nach einer ganz anderen richtung. In seiner vorliebe für die religiösen dichtungen Calderons riet er ihm, „vorzüglich die ganz katholischen und phantastischen Stücke“ zu berücksichtigen und an Stelle der durch je ein beispiel ja vertretenen gattung der „Comedias de capa y espada“ und der mythologischen dramen lieber einige autos zu wählen.[3]) Nur dem ersten wunsche seines bruders kam Schlegel nach. Ein „ganz katholisches“ stück, „El principe constante“, welches unter Goethes leitung 1811 als erstes stück Calderons ganz „in seiner eigentümlichen Gestalt und mit allen Farben“ über die Weimarer bühne ging, und ein mythologisch-phantastisches ritterstück, „La puente de Mantible“, bilden den inhalt des zweiten bandes. Das dritte stück sollten die nur als fragment vorliegenden „Locken Absaloms“ bilden, womit auch die vierte klasse, die historischen schauspiele, vertreten gewesen wäre.

Der mannigfaltigkeit hat Schlegel also in genügender weise rechnung getragen, wenngleich sich nicht verkennen läßt — zumal wenn wir den gleichfalls religiösen charakter der geplanten übersetzung der „Aurora en Copacavana“ in betracht ziehen — daß Schlegel eine ausgesprochene vorliebe für Calderons geistliche schauspiele hatte.

Anders steht es mit der „Faßlichkeit“ und „Vortrefflichkeit“ der übersetzten stücke. Wie schon angedeutet, gehen hierüber die meinungen der kritiker sehr auseinander, oft allerdings lediglich aus konfessioneller befangenheit. Ganz besonderen anstoß erregt hat „La devoción de la cruz“. Beifall hat dieses stück nur in den tagen des Calderonkultus

---

[1]) Vgl. Goethe und die Romantik I, 140.
[2]) Ebenda s. 142. [3]) Walzel s. 522.

gefunden, wo Goethe, Schelling und die anderen romantischen genossen ihr höchstes wohlgefallen an dem stück aussprachen, wo Goethe nicht aufhören konnte, von diesem stücke zu reden,[1]) von dem „keine Zunge aussprechen könne, wie gut es sei".[2]) Aus dem Schlegelschen kreise war es nur Schleiermacher, der schon damals aus seinem protestantischeu innern heraus dem stücke keinen geschmack abgewinnen konnte. Diese seite des katholizismus war ihm „zu roh" für die poesie.[3]) Wie Schleiermacher urteilten auch andere kritiker aus jener zeit. Der rezensent der „Neuen Leipziger Literaturzeitung" nennt es ein glänzendes beispiel dafür, „wie durch romantische Religiosität das moralische Gefühl herabgewürdigt werden kann und wie die wildeste Leidenschaft, die weder Schande noch Verbrechen scheut, mit blindem Glauben verschmolzen, sich in eine unsinnige Andacht auflöst".[4]) Eine apologie des stückes hat in späterer zeit nur Rosenkranz vom katholischen standpunkte aus versucht. Heute verurteilt man nicht nur im protestantischen Deutschland, sondern auch im katholischen Spanien die religiöse tendenz des stückes, so wenig man ihm auch künstlerische vollendung absprechen kann.[5])

„El mayor encanto amor" hat als tendenzloses festspiel wenig widerspruch erregt, wohl aber allen denen, die auch in dieser gattung von dem „göttlichen" Calderon etwas ganz besonderes erwarteten, eine enttäuschung bereitet. Goethe war auch von diesem stück „entzückt" und erkannte „die Einheit desselben Geistes in beiden". Uns will dieses urteil heute nicht mehr zutreffend erscheinen. Wenn das stück auch zu den besten seiner art gehört, so ist es doch nur eine gelegenheitsdichtung, die durch nichts unser besonderes interesse

---

[1]) Vgl. Plitt I, 423, Schelling an Schlegel.

[2]) Plitt I, 454.

[3]) Brief Schleiermachers vom 21. juli 1803 an Henriette Herz I, 385.

[4]) Neue Leipz. Literaturzeitung 1804, bd. 1, s. 132.

[5]) Vergleiche die worte Menéndez y Pelayos (s. 217): *„‚La devoción de la cruz' ha merecido aún mayores censuras que elogios bajo el aspecto religioso"* und Kleins drastisch lautendes urteil (XI, 2, 495): „Eine der Delicen für den romantischen *haut goût* der Schlegelianer, ‚La devoción de la cruz', weist unser Geschmack mit Ekelschauder als destillierten Teufelsquark ab."

erregt und deren wahl wir nur unter dem gesichtspunkt der mannigfaltigkeit billigen können.

„La banda y la flor" hat ihrer bedeutung entsprechend keine besondere beachtung gefunden. Ohne dem vernichtenden urteile Rapps beistimmen zu wollen, der den inhalt als „bare Kindereien" bezeichnet, darf man doch behaupten, daß Schlegel weit bessere muster dieser gattung hätte finden können, wo sich der sprichwörtliche reichtum des spanischen theaters gerade in dieser gattung zeigt. Zu seiner entschuldigung mag dienen, daß es ganz wahrscheinlich einen notbehelf darstellt,[1]) und das ursprünglich vorgesehene stück, „Las manos blancas no ofenden", zu den „wundervollsten und reichsten Kompositionen dieser Gattung"[2]) gehört.

In der wahl der stücke des zweiten bandes hat er sich glücklicher gezeigt. „Der standhafte Prinz" gilt in Spanien wie in Deutschland als eins der besten stücke Calderons. Man lese die flammende lobeshymne Schacks[3]) und die gleich gehaltenen ausführungen Menéndez y Pelayos.[4]) „Wenn irgendein Werk", sagt Schack, „würdig ist, im innersten Heiligtum der Kunst aufbewahrt zu werden, so ist es der Standhafte Prinz." Demgegenüber fällt das urteil Rapps, der es als „kindisch, unreif", als eine sammlung von „Romanzen, Tiraden", in dem sich „vom Drama keine Spur" finde, charakterisiert, nicht ins gewicht. Ebenso gehört auch das zweite auf der sage von Fierabras sich aufbauende stück, „La puente de Mantible", zu den glänzendsten dichtungen seiner art.

Noch in einer anderen hinsicht ist die von Schlegel getroffene auswahl interessant. Sämtliche fünf in den ersten beiden bänden enthaltenen schauspiele entstammen der jugendperiode Calderons. „La banda y la flor" wurde bereits 1632 aufgeführt. „La devoción de la cruz", „El principe constante" und „La puente de Mantible" finden sich in dem ersten 1635 erschienenen bande der komödien Calderons, „El mayor encanto amor" erschien zwei jahre später, 1637. Sie zeigen daher auch alle in mehr oder minder großem umfange die mängel seiner jugendstücke: „Überfluß an Metaphern und

[1]) Vgl. s. 30.
[2]) Schack III, 210.
[3]) Ebenda s. 115.
[4]) Calderón y su teatro s. 227.

leerem Wortschmuck, an gesuchten Antithesenspielen und zugespitzten Gedanken, an falscher Emphase und gongoristischen Wendungen, kurz an den Unnatürlichkeiten des *estilo culto.*“ [1]) Unbewußt scheint Schlegel diesen stücken den vorzug gegeben zu haben.

Ein gesamturteil über die getroffene auswahl zu fällen hat nur bedingten wert. Zunächst ist zu berücksichtigen, daß die auswahl der stücke des ersten und zweiten bandes nach verschiedenen gesichtspunkten erfolgte. Für den ersten band, der übrigens in die zeit seiner noch unvollkommenen kenntnis Calderons fällt, legte Schlegel hauptsächlich auf mannigfaltigkeit gewicht. Die auswahl der stücke des zweiten bandes erfolgte nach einer zeit gründlichen Calderonstudiums, währenddessen ihm zu bewußtsein gekommen war, daß die bisher mitgeteilten schauspiele nicht gerade die wertvollsten seines lieblingsdichters darstellten. In diesem sinne schreibt er an Goethe, [2]) daß der erste band nur einen „kleinen Vorgeschmack von den Reichtümern dieses Dichters“ enthalte, und, wenn er seinem urteile trauen dürfe, andere seiner kompositionen einen noch größeren wert hätten. So befriedigt denn auch die im zweiten bande getroffene wahl — zumal wenn wir die geplante übersetzung von „Los cabellos de Absalón“ und „La aurora de Copacavana“, die beide zu den wertvollsten schöpfungen Calderons gehören, hinzuziehen — in weit höherem maße. Von einschneidender bedeutung für die beurteilung dieser frage ist es auch, daß das „Spanische Theater“ ein torso geblieben ist. Ursprünglich gedachte er die arbeit am Calderon in derselben weise und ausdehnung fortzusetzen wie am Shakespeare. [3]) Das in den anfängen steckengebliebene werk läßt daher ein abschließendes urteil in dieser frage gar nicht zu.

Das wesentliche der Calderon-übersetzung liegt zudem nicht in der wahl der einzelnen stücke, sondern in der tatsache, daß Schlegel es war, der zum erstenmal Calderon aus dem original verdolmetschte und durch seine übersetzungen den Deutschen nahezubringen suchte. Calderon war diesen

---

[1]) Schack III, 84.

[2]) Goethe und die Romantik I, 139.

[3]) Ebenda.

bis dahin „ein leerer Name“. Durch Schlegels verdienst drang seine kenntnis in die weitesten kreise, wie aus den zahlreichen debatten in dem reichhaltigen briefwechsel jener tage über den wert oder unwert der einzelnen stücke oder der übersetzung zu genüge hervorgeht.

Einer erörterung bedürfen noch die in den „Blumensträußen“ gegebenen proben aus der spanischen poesie.[1]) Der löwenanteil hiervon entfällt auf Cervantes. Aus dem „Persiles“ bringen sie zwei sonette („Gruß des Pilgers“ und „Die Sündflut“) und ein in stanzen abgefaßtes gedicht „Auf die Jungfrau Maria“, welches mit seiner gehobenen sprache und der fülle von malerischen bildern eine der wertvollsten proben der sammlung bildet. Es folgen drei sonette aus der „Galatea“ („Galatea“, „Damon“ und „Gelasia“). Den beschluß bilden eine glosse aus der novelle „El Zeloso Estremeño“ und ein zigeunerliedchen aus der „Gitanilla de Madrid“. Daneben enthalten die „Blumensträuße“ nur noch den umfangreichen „Canto de Ninfa“ aus der „Diana“ des Montemayor.

Also nur eine sehr bescheidene auswahl, dem umfange wie den strophenformen nach, aus dem schier unerschöpflichen schatze an liedern und liederformen in der spanischen poesie. Neben Cervantes ist nur noch Montemayor mit einer allerdings sehr umfangreichen dezimendichtung vertreten. Aus der spanischen lyrik, die schon in den siebziger jahren des 18. jahrhunderts die aufmerksamkeit Cronegks, Schiebelers, Gleims und Bertuchs auf sich gezogen hatte, brachten die „Blumensträuße“ gar nichts. Äußere umstände, nicht zuletzt auch zeitmangel, nötigten ihn zu dieser beschränkung.[2]) Diese nötigte ihn jedenfalls auch zu den zahlreichen sonetten, deren übersetzung ihm bei der virtuosität, die er sich in der behandlung dieser form allmählich angeeignet hatte, besonders leicht gelang.

Hierzu treten die schon genannten sonette aus der rezension des Soltauschen Don Quijote, von denen das erste „Sonett“ betitelt, Don Quijote auf dem armutsfelsen darstellt, während das zweite das „Gespräch zwischen Babieça und

[1]) Bö IV, 173—200.
[2]) Vgl. s. 34.

Rocinante“ schildert. „Aus dem Liede des Cardenio“ hat Schlegel leider nur eine strophe mitgeteilt. Die beiden liedchen aus der Celestina, „Lucretia und Meliböa“ überschrieben, bestimmte er anfänglich sicherlich auch für die „Blumensträuße“, ließ sie schließlich aber wohl als zu unbedeutend fort.

Angesichts des geringen umfanges dieser poetischen darbietungen ist es erklärlich, daß die „Blumensträuße“ nicht die beachtung fanden, die man dem „Spanischen Theater“ schenkte. In zweierlei hinsicht lenkte dieses die allgemeine aufmerksamkeit auf sich. Einmal durch den eigenartigen charakter der spanischen schauspiele, der den Deutschen bis dahin fremd war; daneben gab jedoch in nicht minder hohem maße die form der übersetzung anlaß zu einer weit um sich greifenden polemik, die noch jetzt nicht zum abschluß gelangt ist.

Die folgende kritische betrachtung der übersetzungen Schlegels wird diese nach der *metrischen*, *formellen* und *inhaltlichen* seite beleuchten und auf grund dieser untersuchung zu einem abschließenden urteil zu gelangen suchen.

Die metrischen grundsätze Schlegels waren von einer weisen strenge. Daß verse durch verse und nicht etwa durch prosa, wie noch Eschenburgs Shakespeare-übersetzung, wiedergegeben werden müßten, zu diesem grundsatz hatten sich zu beginn des 18. jahrhunderts schon weite kreise durchgerungen. Allein daß die wiedergabe in der mehrzahl der fälle auch in den versarten des originals geschehen müsse, ist eine erst durch Schlegels bemühungen zum prinzip erhobene forderung. Auch Schlegel hatte sich erst allmählich von einer laxeren behandlung der metrischen form zu strengeren grundsätzen durchgerungen. Die hervorbringungen seiner Göttinger zeit, die sonette wie auch die aus dem spanischen übersetzten romanzen, zeigen noch nicht jenen engen anschluß ans original, der später für ihn eine unerläßliche bedingung wurde.[1])

Bei den übersetzten drei romanzen ist metrische treue nur bezüglich des versmaßes zu finden. Den vierfüßigen trochäus hat Schlegel beibehalten. Dagegen hat er die in der ersten

[1]) Vgl. Hügli s. 14 f. und s. 60.

romanze als vollreim sich findende *a-o*-assonanz[1]) nicht nachgeahmt, ebensowenig die in der zweiten anscheinend unvollkommen vorhandene *a*-assonanz.[2]) Beide übersetzungen sind bei ihm reimlos. Nur die dritte romanze zeigt, während das original eine männliche *o*-assonanz aufweist, eine weibliche *a-e*-assonanz als vollreim. Übrigens ist die „Aus dem Gefängnis“ betitelte romanze nur unvollständig übersetzt. Von den vierzig zeilen, die sie im „Cancionero de romances“ umfaßt, hat Schlegel unter auslassung der dritten und vierten nur vierzehn wiedergegeben.[3]) Auch die in der erzählung „Morayzela“ sich findende romanze vom ordensmeister von Calatrava, die im original *a-a*-assonanz aufweist, hat Schlegel noch 1795 assonanz- und reimlos übersetzt. Die strenge beachtung der spanischen assonanz wird ihm erst ende der neunziger jahre, in der zeit des beginnenden Calderonstudiums, zum prinzip. Tieck und Friedrich Schlegel gingen mit ihrer anwendung voran. Romanzenübersetzungen in assonierender form liegen von Wilhelm Schlegel erst im „Spanischen Theater“ vor, wo er sie und eine reihe anderer strophenformen im engsten anschluß ans original nachahmte.

Ein kurzer überblick über die von Calderon verwendeten metren und formen mag der folgenden übersicht ihrer behandlung durch Schlegel vorausgehen

Den grundbestandteil des spanischen dramas bildet der vierfüßige trochäus. In ihm sind bei Calderon romanzen, redondillen, quintillen und dezimen abgefaßt. Das aus Italien eingeführte jambische versmaß findet verwendung in der stanze, im sonett und besonders in der silva. Terzinen finden sich nur einmal, im „Standhaften Prinzen“. Die sonstigen von Cal-

[1]) Diese form der assonanz ist in den spanischen romanzen sehr selten. Vgl. Deppings einleitung zu seiner Colleción de los mas célebres romances españoles: *„A veces se vuelve el asonante consonante; pero esto es casual y rara vez sucede“.*

[2]) Die älteren spanischen romanzen zeigen nicht jene regelmäßigkeit in der anwendung der assonanz wie Calderons assonierende romanze im drama.

[3]) Eine vollständige übersetzung dieser romanze gab 1796 Herder in Schillers Musenalmanach. Auch diese weicht metrisch vom original ab. Es reimen jeweilen die zweite und vierte zeile. Schema: *a b c b d e f e* usw.

deron benutzten formen als liras, endechas, anacreonticas usw. finden sich in den von Schlegel übersetzten dramen nicht, haben daher auch keine berücksichtigung gefunden.

Die bei Calderon am häufigsten sich findende versform im trochäischen rhythmus ist der verso de romance mit assonanz in den geraden zeilen. Ursprünglich, so noch in den jugendromanen Lopes, nur in erzählenden berichten gebraucht, wird er von Calderon und seinen zeitgenossen auch in längeren reden und im dialog verwendet. Einige vorbemerkungen über das wesen der assonanz und ihr verhältnis zum deutschen sind zum verständnis des folgenden nötig.

Von den zweierlei assonanzen im spanischen, der einsilbigen männlichen und der zweisilbigen weiblichen, können wir im deutschen nur die erstere genau nachahmen. Bei den weiblichen assonanzen müssen wir in den meisten fällen auf die klangvolle wirkung verzichten, wollen wir nicht die sogenannten spondeischen assonanzen mit ihren ableitungssilben auf *a* und *i* in den kauf nehmen.[1]) Schließen wir diese mit ihrer schwerfälligen wirkung aus, so verfügen wir als zweiten bestandteil der weiblichen assonanz nur über *e*, während die Spanier unter allen fünf vokalen die auswahl haben und sie mit dem ersten bestandteil auf die mannigfaltigste weise variieren können. Die an und für sich sehr hohe zahl von assonanzen, die theoretisch möglich ist, schrumpft durch diese beschränkung im deutschen auf fünfzehn zusammen, von denen sich zehn in Schlegels „Spanischem Theater“ finden.

Schlegel selbst gibt uns in einem briefe an Tieck auskunft über die von ihm bei der wiedergabe der spanischen assonanzen befolgten grundsätze,[2]) die an der hand seiner übersetzungen im folgenden näher dargelegt werden sollen.

Unbedingt notwendig erscheint ihm zunächst vollkommener gleichlaut in den vokalen. Eine einmal begonnene assonanzenkette wird streng durchgeführt, wobei *e* und *ä* promiscue gebraucht, zwischen *i* und *ü*, *e* und *ö*, *ei* und *eu* jedoch streng unterschieden wird. Ausnahmen von diesem gesetz hat sich

---

[1]) Tieck und Friedrich Schlegel, jener im „Octavian“, dieser in der vierten und achten Rolandromanze, versuchten dieses kunststück. Vgl. Minor, 376 f.

[2]) Holtei III, 274 f.

Schlegel in den assonanzen nur selten, häufiger allerdings im reime erlaubt.

Einsilbige assonanzen, die übrigens bei Calderon ziemlich selten sind, gab Schlegel grundsätzlich einsilbig und mit demselben vokal wieder. Im „Spanischen Theater“ finden sie sich fünfmal.[1])

Ap(ontes)	II, s. 360—361,	Sp(an.)	Th. I, s. 144—152	*o*-assonanz
Ap.	V, s. 90— 92,	Sp.	Th. I, s. 523—534	*e*-assonanz
Ap.	III, s. 220—223,	Sp.	Th. I, s. 100—111	*e*-assonanz
Ap.	II, s. 391—393,	Sp.	Th. II, s. 278—286	*e*-assonanz
Ap.	II, s. 365—368,	Sp.	Th. II, s. 173—183	*i*-assonanz

Weit schwieriger gestaltete sich die wiedergabe der weiblichen assonanzen. Ein genauer anschluß ans spanische ist aus den eingangs angeführten gründen unmöglich, da als thetischer vokal im grunde genommen nur *e* in betracht kommt. Aber auch die wiedergabe des hauptvokals stieß auf schwierigkeiten. Eine genaue anlehnung an Calderon hätte zu einem überwiegen der bequemen, aber unschönen *e*-*e*-assonanz geführt, da Calderons hauptassonanzen *e*-*o*, *e*-*a* und *e*-*e* sind. Hier suchte sich Schlegel zu helfen, indem er, „soviel wie möglich das Analogste herauszufühlen“ suchte, d. h. an stelle des von Calderon gewählten ersten bestandteils einen möglichst entsprechenden setzte. Eine gegenüberstellung der assonanzen Calderons und Schlegels gibt nebenstehende tabelle, aus der auch die abweichungen, die Schlegel sich erlaubte, ersichtlich sind.

Man ersieht aus dieser tabelle, daß Schlegel in sechsundzwanzig von fünfunddreißig fällen den hauptvokal beibehalten hat. Abweichungen hat er sich besonders dann erlaubt, wenn die anlehnung an Calderon die unschönen *e*-*e*-assonanzen ergeben hätte. Im ersten bande gibt er noch öfters aus bequemlichkeitsrücksichten *e*-*a* durch *e*-*e* wieder, doch auch zweimal *e*-*o* durch *ü*-*e*. Im zweiten bande vermeidet er die einförmige *e*-*e*-assonanz, sofern sie nicht im original vorliegt. So giebt er *e*-*a* durch *ö*-*e* und ähnlich *i*-*o* durch *ei*-*e* wieder.

Das prinzip, ein und dieselbe assonanz in demselben stücke nicht wiederkehren zu lassen, hat Schlegel nicht konsequent

[1]) Ich zitiere den spanischen text nach der von Schlegel benutzten ausgabe des Apontes, den deutschen nach der ersten ausgabe des „Spanischen Theaters“, Berlin 1803 und 1809.



Calderon			Schlegel
Ap. V, s. 356	*e - e*	*e - e*	Sp. Th. I, s. 242
V, s. 61			I, s. 392
III, s. 202			II, s. 35
III, s. 224			II, s. 118
III, s. 397			II, s. 296
Ap. II, s. 333	*e - e*	*i - e*	Sp. Th. I, s. 49
Ap. II, s. 331	*a - a*	*a - e*	Sp. Th. I, s. 49
V, s. 336			I, s. 283
V, s. 72			I, s. 439
II, s. 376			II, s. 216
Ap. V, s. 364	*o - o*	*o - e*	Sp. Th. I, s. 271
V, s. 85			I, s. 504
II, s. 370			II, s. 194
IV, s. 407			Bö, Sp. Th. I, s. 317
Ap. II, s. 342	*a - e*	*au - e*	Sp. Th. I, s. 78
III, s. 387			II, s. 258
Ap. V, s. 80	*a - e*	*a - e*	Sp. Th. I, s. 480
III, s. 234			II, s. 152
Ap. V, s. 372	*a - e*	*eu - e*	Sp. Th. I, s. 307
Ap. II, s. 323	*e - a*	*e - e*	Sp. Th. I, s. 10
V, s. 348			I, s. 207
V, s. 53			I, s. 365
Ap. III, s. 212	*e - a*	*ö - e*	Sp. Th. II, s. 69
Ap. V, s. 337	*e - o*	*ü - e*	Sp. Th. I, s. 166
V, s. 64			I, s. 408
Ap. II, s. 346	*e - o*	*e - e*	Sp. Th. I, s. 95
Ap. II, s. 350	*i - o*	*ei - e*	Sp. Th. I, s. 112
V, s. 343			I, s. 187
Ap. III, s. 196	*o - a*	*o - e*	Sp. Th. II, s. 15
II, s. 404			II, s. 325
Ap. III, s. 227	*u - a*	*u - e*	Sp. Th. II, s. 136
II, s. 377			II, s. 223
Ap. V, s. 341	*o - e*	*o - e*	Sp. Th. I, s. 183
Ap. V, s. 380	*i - e*	*i - e*	Sp. Th. I, s. 335
Ap. V, s. 378	*u - e*	*u - e*	Sp. Th. I, s. 326

durchgeführt. Während sich bei Calderon nur im „Standhaften Prinzen“ zweimal eine *e-e*-assonanz findet, Ap. III, 202 und 224, findet sich in Schlegels übersetzungen fast in jedem stück eine assonanz doppelt, so in der „Devoción de la cruz“, „La banda y la flor“, „El mayor encanto amor“ und „El principe constante“ zweimal eine *e-e*-assonanz und in „El mayor encanto amor“ und „La puente de Mantible“ zweimal eine *o-e*-assonanz. *a-e* hat Schlegel zweimal mit *au-e*, einmal mit *eu-e* wiedergegeben, assonanzen, die ihm naturgemäß erhebliche schwierigkeiten bereiten mußten.

Unreine assonanzen finden sich bei Schlegel weit häufiger als bei Calderon.[1]) Die bei Calderon in den von Schlegel übersetzten stücken vorkommenden finden sich annähernd vollständig in folgender tabelle.[2])

e-e	durch	*e-i*	in	*Fenix*,	Ap. V, s. 358, II, s. 399 u. ö.
				debil,	Ap. II, s. 399.
e-e	durch	*e-a*	in	*esperas*,	Ap. II, s. 335.
a-e	durch	*a-i*	in	*facil*,	Ap. V, s. 372, u. ö.
				portatil,	Ap. V, s. 373.
				aspid,	Ap. III, s. 235.
				martir,	Ap. III, s. 235.
u-e	durch	*u-i*	in	*inutil*,	Ap. V, s. 378.
i-e	durch	*o-i*	in	*suspiros*,	Ap. V, s. 381.
e-o	durch	*e-u*	in	*Venus*,	Ap. V, s. 338.

Fälle wie *aura, causa, causen* in einer *a-a*-assonanz (Ap. II, 331, V, 369, V, 372), und *ceuta, deuda* in einer *e-a*-assonanz (Ap. III, 213, III, 216), gehören nicht hierher, da hier der ton ganz auf dem starken vokal *a* bezw. *e* ruht.

Eine vollständige aufzählung sämtlicher unreiner assonanzen Schlegels würde zu weit führen. Fast in jeder assonanzenkette finden sich zahlreiche beispiele. Aus dem reichhaltigen material seien nur einige wenige charakteristische proben herausgegriffen.

---

[1]) Münnigs behauptung, „Unreine Assonanzen sind bei Schlegel eine Seltenheit und finden sich bei ihm keineswegs häufiger als bei Calderon selbst“ (s. 23), beruht auf einer ganz ungenügenden untersuchung dieser frage.

[2]) Vereinzelte fälle wie *„espuma“*, Ap. III, 202, in einer *e-e*-assonanz, die ein momentanes fallenlassen der assonanz anzeigen, kommen hier natürlich nicht in betracht.

In der *e-e*-assonanz Ap. V, 356, findet sich auf seiten Calderons nur einmal *e-i;* die assonanzenreihe Schlegels, Sp. Th. I, 241, weist dagegen zwölfmal *e-i* und eimal sogar *u-i* auf. Eine andere *e-e*-assonanz Ap. III, 399, zeigt gegenüber „*Fenix*“ und „*debil*“ bei Calderon zehnmal *e-i* bezw. *ä-i*, Sp. Th. II, 296, ebenso hat die *a-e*-assonanz Sp. Th. I, 439, elfmal *a-i*.

Wie statt des thetischen vokals *e* sehr oft *i* eintritt, so auch zuweilen *ei*, (verurteilt, Sp. Th. I, 225, hoheit, I, 278, wahrheit, I, 296, gottheit, II, 197), ferner *au* (wohl-auch, Sp. Th. I, 278), *a* (heimat, I, 195, Mahoma, II, 339, eiland, I, 206). Umgekehrt findet sich statt des thetischen vokals *i* auch zuweilen *e*. Seltener findet sich eine abweichung vom hauptvokal, die bei Calderon wohl nie vorkommt. Für *i-e* findet sich einmal *eu-e* (seufzer, Sp. Th. I, 338), auch *e-e* (erkennen, Sp. Th. I, 345), für *u-e* mehrere male *ü-e* (wüste, stürme, küsse, Sp. Th. I, 231. 233. 237), statt *i-i* einmal *u-i* (du-mich, Sp. Th. I, 246).

So liefert jede assonanzenkette in mehr oder minder hohem grade den beweis für Schlegels große nachlässigkeit im assonanzenbau gegenüber der annähernd vollkommenen reinheit Calderons. Allerdings machen sich verstöße gegen die reinheit der assonanzen im deutschen bei ihrer geringen wirkung auf das ohr nicht im entferntesten in dem maße geltend wie im spanischen, wo das ohr an jeder unreinen assonanz unbewußt anstoß nimmt. Erwägungen dieser art mögen die größere nachlässigkeit Schlegels verursacht haben, sofern wir nicht lieber annehmen wollen, daß die unmöglichkeit, der spanischen assonanz in einer übersetzung an reinheit gleichzukommen, ihn zu einer „laxen“ behandlung, die er selbst einmal Tieck vorgeworfen hatte,[1]) gezwungen hat.

Eine andere nicht eben tadelnswerte freiheit gegenüber dem spanischen besteht in der verteilung der assonanz auf zwei worte. Schlegel hat hiervon ausgiebigen gebrauch gemacht; jede assonanzenkette liefert eine reihe von beispielen, unter denen sich besonders häufig verbindungen wie „sag' ich, geb' ich, nehm' ich“ usw. finden und gewöhnlich eine unreine assonanz darstellen.

[1]) Holtei III, 252.

Vier romanzenverse, durch männlichen oder weiblichen endreim zu einer strophe zusammengestellt, ergeben die romanzenstrophe oder redondille, die nach Schack Calderon vorzugsweise für „reflektierende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antithesenspiele“ zu wählen pflegt.[1]) Die typische form *a b b a* hat Schlegel genau wiedergegeben, auch da, wo sich bei Calderon unregelmäßigkeiten finden. So lauten die entsprechenden reime zu *oirte — mirar — pies — decirte* (Ap. V, 68), wo der binnenreim fehlt, bei Schlegel plagen — erwägen — legen — sagen (Sp. Th. I, 426).

Ähnlich wie die redondillen werden die verwandten strophenformen der quintille und dezime verwendet. Die quintille findet sich hauptsächlich in den drei formen *a b a b a*, *a a b b a* und *a b b a a*. Seltener sind schemata wie *a b b a b* (Ap. III, 224 *provecho — boca*), *a b a a b* (Ap. III, 223 *mandaste — durmiesse*), *a a b a b* (Ap. III, 227 *quisiera — dos*). Innerhalb einer tirade wechseln die schemata beliebig. Wenn auch das bestreben nicht zu verkennen ist, in der aufeinanderfolge dieser schemata sich an Calderon anzuschließen, so finden sich doch öfters abweichungen hiervon. Seltenere schemata, wie *a b a a b* und *a b b a b*, ersetzt er gewöhnlich durch regelmäßige, doch auch umgekehrt finden sich beispiele, wo Schlegel *a b a a b* oder *a b b a b* gibt (Sp. Th. II, 134, gabe — erbarmen) und Calderon das regelmäßige schema zeigt.

Dezimen finden sich bei Calderon gewöhnlich in der normalform *a b b a a c c d d c*, seltener ist das schema *a b a b a c c d d c*. Eine echte glosse in dezimen findet sich in „El mayor encanto amor“ (Ap. V, 355—356). Die beiden schlußverse der rede des Ulysses und der Circe bilden ein vierzeiliges thema, welches in vier folgenden dezimenstrophen, indem am ende einer jeden ein vers des mottos wörtlich wiederkehrt, variiert wird. Schlegel hat sich in der wiedergabe genau ans original gehalten (Sp. Th. I, 240).

Nicht in demselben umfange wie das trochäische versmaß findet das jambische im spanischen drama verwendung. Während jenes hauptsächlich in der erzählung und im dialog gebraucht wird und aus eben diesem grunde überwiegt, wird

---

[1]) Schack II, 84.

das jambische versmaß mehr zu feierlicheren formen verwandt. In den von Schlegel übersetzten dramen finden sich an jambischen strophenformen die sogenannten silvas, die spanischen ursprungs sind, ferner stanzen, sonette und einmal terzinen.

Typisch für alle strophenformen im jambischen versmaß ist der weibliche ausgang, der sich aus der anlehnung an das italienische vorbild erklärt. Am häufigsten unter den jambischen strophen findet sich bei Calderon die aus der lira hervorgegangene silva. Sie tritt ein in „leidenschaftlichen und mächtig bewegten Reden und Wechselreden".[1]) Im grundschema besteht sie aus einem wechsel von drei- und fünffüßigen jamben, also bei dem stets weiblichen ausgange aus sieben- und elfsilbnern in unregelmäßiger aufeinanderfolge. Im allgemeinen überwiegen die endekasillaben, die bisweilen sieben- und mehrmal aufeinander folgen. Geringer ist die zahl der ohne unterbrechung aufeinanderfolgenden siebensilbner, die selten mehr als drei verse übersteigt. Die verse reimen gewöhnlich paarweise (*a a b b* usw.), seltener finden sich gekreuzte reime (*a b a b*), noch seltener binnenreime (*a b b a*). Sehr oft sind reimlose verse eingeschaltet.

In der wiedergabe der silvas hat Schlegel sich nicht sklavisch ans original gehalten. Unverkennbar ist zwar öfters das bestreben vorhanden, in der aufeinanderfolge der sieben- und elfsilbner sich genau an Calderon zu halten, in der mehrzahl der fälle geht ihm jedoch der anschluß ans original verloren, gewöhnlich dadurch, daß ein einzelner vers des originals in der übersetzung in zwei auseinandergezogen wird. Reimlose verse schaltet Schlegel nach belieben ein oder aus.

Ebensowenig wie die versfolge ist Calderons reimschema für Schlegel bindend. Er verwendet gekreuzte reime, wo Calderon gepaarte hat, und umgekehrt (Ap. II, 336 *tenía* — *palmas*, Sp. Th. I, 60 betrachte —.palmen nebst eingeschaltetem reimlosen vers). Übelgenommen hat man ihm, daß er nicht ausschließlich weibliche reime verwendet hat, da die männlichen reime geeignet seien, eine stockung hervorzurufen. In der tat hat Schlegel sich öfters männliche reime erlaubt, so gleich

[1]) Schack III, 89.

im anfang des zweiten aktes der „Andacht zum Kreuze" (Sp. Th. I, 57 blei — sei). Gries folgte ihm hierin später nicht, sondern verwandte ausschließlich weibliche reime. Es mag dahingestellt bleiben, ob die männlichen reime der Schlegelschen übersetzung wirklich abbruch taten, wie man behauptet hat. Im prinzip läßt sich gegen ihre verwendung ebensowenig etwas einwenden wie gegen ihren gebrauch in den übrigen italienischen formen.

Weit seltener als die silvas finden sich stanzen bei Calderon. Ihre anwendung erfolgt gewöhnlich in „pomphaften Schilderungen und Monologen". In den von Schlegel übersetzten dramen Calderons finden sie sich nur zweimal (Ap. II, 332 und 392), daneben in dem größtenteils in stanzen abgefaßten bruchstück der „Numancia" des Cervantes. Über ihre wiedergabe hat sich Schlegel selbst des öfteren geäußert.[1]) Im mittelpunkt dieser erörterungen stand die reimfrage. Im prinzip war er für die beliebige verwendung männlicher und weiblicher reime, wie man überhaupt Hüglis worten nur beipflichten kann, daß er sich dieser strophenform gegenüber ausnahmsweise „liberal" verhielt.[2]) Während Heinse und nach ihm auch Goethe die reimstellung *a b a b a b c c* befürworteten, wobei *a* und *c* weiblich, *b* männlich ist, ging Schlegel darüber hinaus und verwandte ohne jeglichen unterschied bald männliche, bald weibliche reime. An sich erschien ihm allerdings der weibliche reim aus gründen des wohllauts als der schönste.[3])

In seinen übersetzungen der stücke Calderons verwandte Schlegel im engen anschluß ans original nur weibliche reime. Nur das in stanzen vorliegende bruchstück der „Numancia" zeigt, abweichend von den stets weiblichen ausgängen des originals, männliche und weibliche reime in bunter mischung. Die erste stanze der rede Scipios gibt sogar ausschließlich männliche reime. Es läßt sich hieraus mutmaßen, daß das bruchstück der „Numancia" vor das „Spanische Theater" fällt,

---

[1]) Bö XII, 243 ff., wo er auch eine kurze geschichte der oktave in Deutschland gibt; vgl. auch Bö IV, 124, „Nachschrift an Ludwig Tieck".

[2]) Hügli s. 33.

[3]) Bö XII, 251.

also in das jahr 1800. Denn nur aus zeitlich veränderten anschauungen läßt sich der wandel in der anwendung der männlichen und weiblichen reime erklären.

Sonette finden sich in den von Schlegel übersetzten dramen Calderons im Ganzen acht:

Ap. V, s. 346,	Sp. Th. I, s. 199—200.
Ap. V, s. 369—370,	Sp. Th. I, s. 296—298.
Ap. V, s. 57,	Sp. Th. I, s. 380.
Ap. V, s. 74,	Sp. Th. I, s. 447.
Ap. III, s. 219,	Sp. Th. II, s. 97.
Ap. III, s. 220,	Sp. Th. II, s. 99—100.

Calderon benutzt sie gern zu „antithesenreichen und scharfsinnigen vergleichen oder bei konzertierenden doppelreden“,[1]) wie auch aus einigen der vorliegenden sonette hervorgeht. Übersetzung und original zeigen sämtlich das schema *a b b a a b b a c d c d c d c d* und ausschließlich weibliche reime.

Terzinen, für den „getragenen und ernsten Dialog“ bestimmt, finden sich nur im 1. akt des „Standhaften Prinzen“.

Die übersetzung Schlegels stellt neben der aus dem „Ameto“ des Boccaccio in den „Blumensträußen“ seine einzige terzinendichtung dar, welche die reimverschlingung *a b a b c b* usw. genau innehält und ausschließlich weibliche reime verwendet. Ap. III, 201 *(dia-consuelo)* findet sich eine verderbte stelle. Anscheinend ist eine lücke vorhanden; daneben findet sich ein reimloser *verso suelto*.[2]) Schlegels übersetzung weist auch an dieser stelle, Sp. Th. II, 33, das regelmäßige terzinenschema auf. Die lücke füllte er aus durch zerlegen einer zeile in zwei und durch einschaltung des reimlosen verses in das terzinenschema.[2])

---

[1]) Schack III, 89.

[2]) Zum besseren verständnis seien die betreffenden zeilen hier wiedergegeben:

... Tampoco en tierra hasta el postrero d i a
¡Que escuches este loco!
Y que tu p e n a
Sin razon, sin arbitrio y sin c o n s u e l o,
¡Tanto de ti te priva y te d i v i e r t e!

Vgl. Hartzenbuschs anmerkung (I, 248): „*Salta un verso que consuene con ‚dia‘ y otro con ‚pena‘. Es de creyer que aya una laguna aquí.*“



Endlich möge auch das von einem unbekannten verfasser herrührende stück „Die Amazonen" in seiner deutschen übersetzung eine kurze metrische beleuchtung erfahren.[1])

Von vornherein unterscheidet es sich von den calderonischen stücken durch die buntheit der strophen -und versformen, die das stück in die zeit Lopes und seiner zeitgenossen weist. Es folgen in kurzen zwischenräumen aufeinander: silvas, *versos sueltos*, stanzen, *versos sueltos*, silvas, sonett, redondillen, liras, *versos sueltos*, und nochmals sonette, so daß sich in dieser einen szene fast sämtliche spanischen und italienischen strophenformen vereinigt finden.

Zum beschluß der metrischen betrachtung der von Schlegel übersetzten dramen möge anhangsweise noch kurz des bruchstücks der „Locken Absalons" gedacht werden. Dank der vorhandenen übersetzung von Gries, die natürlich vollkommen unabhängig von der Schlegelschen entstanden ist, können wir die unterschiede beider in der behandlung der assonanzen und silvas — weitere formen kommen in dem Schlegelschen bruchstück nicht vor — feststellen und die vielumstrittene frage, welche übersetzung eigentlich den vorzug verdient, vom metrischen standpunkt aus ihrer lösung näherbringen.

Der erste akt hebt an in silvas (Ap. IV, 403—407), denen eine *o-o*-assonanz folgt (407—410). Schlegels übersetzung bricht schon in der mitte dieser assonanzenkette ab. Diese weibliche *o-o*-assonanz geben beide mit *o-e* wieder. Schlegels übersetzung weist nur eine unreine assonanz auf (*o-i*, antwort' ich, Bö, Sp. Th. I, 319), Gries deren vier (frostig, antwort' ich, gebot ich's, fortgibt).[2]) Eine weitere prüfung seiner übersetzung würde zeigen, wie auch schon Freese in seiner wertvollen monographie feststellt,[3]) daß die unreinen assonanzen sich bei ihm noch weit häufiger als bei Schlegel finden. In der wiedergabe der silvas unterscheiden sie sich hauptsächlich durch die anwendung der reime. Schlegel verwendet hin und wieder männliche reime,[4]) Gries ausschließlich weibliche. Auch in der genauen anlehnung an die aufeinanderfolge der sieben-

[1]) Die auffindung des spanischen originals muß einem zufall überlassen werden. Vgl. s. 28.

[2]) Vgl. bd. 7, s. 15. [3]) S. 21.

[4]) Vgl. s. 91.

und elfsilbner bei Calderon weichen sie erheblich voneinander ab. So zeigt die Gries'sche übersetzung innerhalb der vierunddreißig zeilen von der rede Davids (Ap. IV, 416) bis zum beginn der *o-o*-assonanz nur einmal eine abweichung vom schema der vorlage. Er verwendet einmal einen elfsilbner, wo Calderon einen siebensilbner hat. Demgegenüber weicht Schlegel an neun stellen seiner übersetzung vom schema Calderons ab, sei es, daß er einen siebensilbner durch einen elfsilbner versetzt oder umgekehrt. An pedantischer genauigkeit übertrifft Gries also Schlegel, ohne daß seine übersetzung dadurch etwas gewönne. In der reinheit der assonanzen steht er hingegen Schlegel nach.

Über die in den „Blumensträußen“ vorliegenden strophenformen ist nach dem vorgebrachten nur noch wenig zu bemerken. Neu hinzu treten nur die cancion und die freie glosse.

Fast die umfangreichste übersetzung unter den in den „Blumensträußen“ mitgeteilten proben aus der italienischen, spanischen und portugiesischen poesie stellt die des „Canto de Ninfa“ aus der „Diana“ des Montemayor dar. Sie umfaßt einundvierzig dezimenstrophen und zwei cancionen und wird an umfang nur noch von der übersetzung des elften gesanges des „Rasenden Roland“ übertroffen. Sämtliche strophen haben das reimschema *a b b a b c d d c d*. Schlegel hat sich durchweg an dieses gehalten. Nur zweimal, in der 7. und 27. strophe, zeigt die übersetzung das schema *a b a a b c d d c d*. Der vers zeigt überwiegend weiblichen ausgang, auch bei Schlegel.

Besondere beachtung verdienen die beiden eingeschobenen lieder. Hügli charakterisiert sie mit den worten: „Vier- und achtversige Strophen trennen hier und dort die regelrechten Dezimen, wobei sich übrigens die Reime der vierzeiligen Strophen in den unmittelbar darauffolgenden achtzeiligen wiederholen.“ [1]) Diese von ihm nicht erkannten formen stellen zwei cancionen dar. Beide sind zwölfzeilig und vollkommen homogen gebaut. Sie haben das gleiche reimschema

---

[1]) S. 76. Die weiteren ausführungen stellen eine ergänzung zu Hüglis arbeit dar, der auf die spanische vorlage in seinen untersuchungen nicht zurückgegriffen hat. Die kleineren lieder hat er zudem, ebenso wie die im „Spanischen Theater“ enthaltenen übersetzungen, unberücksichtigt gelassen.

$a\, b_1\, b_1\, a\, c\, d_1\, d_1\, c\, a\, b_1\, b_1\, a$ und $a_1\, b\, b_1\, a\, c\, d\, d\, c\, a_1\, b\, b\, a_1$.[1]) Die übersetzung zeigt nicht nur das gleiche schema, sondern auch dieselben männlichen und weiblichen reime. Nur eine dem strengen bau der cancion nur vorteilhafte abweichung hat er sich in der ersten cancion erlaubt. Das original weicht von der regel, daß die reimwörter der ersten vier zeilen in den letzten wiederkehren, einmal ab. Die betreffenden reimwörter sind in der ersten cancion:

zeile 1—4: *partida* — *amor* — *dolor* — *vida*,
zeile 8—12: *partida* — *pavor* — *dolor* — *vida*.

Die entsprechenden reimwörter bei Schlegel stimmen vollkommen überein für:

zeile 1—4 und 9—12: scheiden — herz — schmerz — verscheiden.

Nicht ganz so gut gelungen ist ihm die wiedergabe der reimwörter der zweiten cancion. Sie lauten:

zeile 1—4: *amor* — *presencia* — *ausencia* — *mayor*,
zeile 9—12: *amor* — *presencia* — *ausencia* — *dolor*.

Schlegel gibt hierfür:

zeile 1—4: allein — weiden — leiden — sein,
zeile 9—12: ein — weiden — erleiden — pein.

In stanzen abgefaßt ist das aus dem Persiles entnommene gedicht „Auf die Jungfrau Maria", das vollkommenen anschluß ans original, also auch ausschließlich weibliche reime zeigt.

Die fünf in den „Blumensträußen" enthaltenen sonette weisen im original wie in der übersetzung sämtlich das schema *a b b a a b b a c d e c d e* auf, ebenso die beiden in der rezension des Soltauschen Don Quijote sich findenden sonette. Schleppend wirken die häufigen künstlich herbeigeführten weiblichen reime, so im sonett „Galatea": verstricket — schicket — blicket, im „Damon": bewähret — bewahret — verkehret.

Aus dem „Zeloso Estremeño" in den Novelas Ejemplares teilte Schlegel eine freie glosse mit. Vorausgeht ein vierzeiliges thema *x a y a*, dem vier zehnzeilige strophen in dreifüßigen trochäen folgen. Das reimschema ist in allen vier strophen *a b b a a c c a y a*. Die übersetzung weicht nur in

[1]) Die ziffern an den buchstaben deuten männliche reime an.

den reimen von der vorlage ab. Sie hat zweimal männlichen reim, wo das original weiblichen aufweist.

Das kleine „Zigeunerliedchen“ aus der Gitanilla de Madrid besteht aus dreizehn zeilen, die sich in drei abschnitte von zweimal vier und einmal fünf zeilen gliedern. Der erste abschnitt enthält vierfüßige, der zweite zweifüßige und der dritte abwechselnd vier- und zweifüßige trochäen. Das reimschema lautet *a b b a a a a c c d d e e*. Das lied stellt eine jener zahlreichen strophenformen in *versos de pie quebrado* vor, die keinen bestimmten namen führen. Die übersetzung hält sich in allem, auch in den weiblichen reimen, genau an die vorlage.

Ebenso in sogenannten *versos de pie quebrado* abgefaßt ist das lied des Cardenio im Don Quijote, aus dem Schlegel eine strophe übersetzt hat.[1]) Sie besteht aus zehn teilweise vier-, teilweise zweihebigen versen. Das reimschema ist *a a b b c c c e e c*. Die übersetzung hält sich bis auf die reime genau an die vorlage.

Den redondillentyp zeigen die beiden liedchen aus der „Celestina“.[2]) Sie bestehen aus je einer achtzeiligen strophe mit dem gleichen schema *a b a b b c b c*, die erste in nur vierhebigen, die zweite mit zwei eingemischten zweihebigen trochäen. Die reime sind ausschließlich weiblich. Die übersetzung hält sich genau ans original.

Der reim zeigt in allen übersetzungen eine seltene reinheit. Unreine reime sind verhältnismäßig selten. Gelegentlich reimt *ei* mit *eu* oder *äu* (täuschte — heischte, Sp. Th. I, 39, euch — gleich, Sp. Th. I, 68), *ö* mit *e* oder *ä* (gezähmt — strömt, Sp. Th. I, 28, hören — wehren, Sp. Th. I, 70), *ü* mit *i* (hülle — stille Sp. Th. I, 476). Allerdings wird diese reinheit oft auf kosten der klarheit und des verständnisses und vielfach unter zuhilfenahme von flickworten und ergänzungen, weniger häufig durch verletzung der sprachlichen form erreicht. Fälle wie Sp. Th. I, 139, wo als reim auf „Horizonte“ die form „begonnte“ für „begann“ dient, Sp. Th. I, 93, wo „verdringen“ im sinne von „verdrängen“ auf „besingen“ reimt, Sp. Th. II, 50, wo „keichen“ auf „erreichen“ und „Blumensträuße“, Bö IV, 176, wo

---

[1]) Bö IV, 203; XII, 127.

[2]) Bö IV, 172.



„sungen“ auf „verdrungen“ reimt, sind vereinzelt; reime wie phantasei — gaukelei sind entschuldbar.

Häufiger führt der reimzwang zu einer geschraubten und unklaren ausdrucksweise. Ap. II, 329 übersetzt Schlegel „*Pena terrible*“, um einen reim auf „verrannt“ zu erhalten, mit „bedrängter stand“ (Sp. Th. I, 35). Solche fälle finden sich öfters.[1])

Zuweilen ist zum verständnis der übersetzung selbst zuhilfenahme des originals erforderlich.

Sp. Th. I, 86. „Ja es soll nicht den Verein
Aller Brand der Hölle wenden“

gibt keinen rechten sinn. Erst ein vergleich mit dem wortlaut des originals:

Ap. II, 344. „*Que no lo podrá estorbar*
Del todo el Infierno el fuego“

zeigt, daß Schlegel, um einen reim auf das wörtchen “ein“ zu erzielen, „verein“ im sinne von „vereinigung“ gebraucht hat. Aber auch das wort „wenden“ im sinne von „hindern“ als reim auf ein vorhergehendes „blenden“ ist verfehlt.

Ziemlich häufig finden sich zur herbeiführung eines reims zusätze, die jedoch nicht immer passend gewählt sind. So wirkt der zusatz „zur Steuer“ sinnerschwerend in folgenden versen:

Sp. Th. I, 177. „Der so kühn gekämpft zur Steuer
Dem krystallnen Ungeheuer.“

Direkt unlogisch wirkt das füllsel „wie stürmische Rebellen“,

Sp. Th. I, 229. „Doch wer liebt und sichs verneint,
Seine Liebe darzustellen,
Muß wie stürmische Rebellen
Manch Gefühl in sich bezähmen.“

„Stürmische Rebellen“ pflegen die entgegengesetzten gefühlsregungen zu haben und ihre gefühle nicht zu „bezähmen“. Selbst vor einer verfehlten metapher scheut Schlegel eines reinen reimes wegen nicht zurück. Sp. Th. I, 203 findet sich das bild „zum Baum versteinet“ als übersetzung des spanischen “*en árbol convertido*„. Kotzebue, der im „Freimütigen“ in seinen

---

[1]) Vgl. Sp. Th. I, 388, wo „verschwunden“ im sinne von „verwandelt“ als reim auf „Stunden“ dienen muß.



„Proben aus Schlegels Spanischem Theater“ eine bunte blütenlese derartiger verfehlter wendungen und ausdrücke gibt,[1]) bemerkt hierzu höhnisch, daß man in zukunft also auch sagen dürfe „zum Stein verholzen“.

In enger beziehung hierzu steht die formelle seite der übersetzung. Rühmend hervorzuheben an ihr ist vor allem die dichterische sprache, die nie ins gewöhnlich-prosaische hinabsinkt, stets gewählt, aber nie geziert ist, und deren fehlen bei einem durch und durch poetisierten dichter wie Calderon besonders unangenehm empfunden werden würde. Sie fällt um so mehr ins gewicht, wenn man bedenkt, daß Schlegel sie den gänzlich ungewohnten spanischen strophenformen anzupassen hatte. Immerhin hat seine genaue anlehnung und einzwängung in die strophischen spanischen formen eine teilweise fesselung der sprache herbeigeführt, die sich besonders für die äußere form seiner übersetzung nachteilig erwies.

Gegen das sprachgefühl verstoßende formen finden sich natürlich selten. So gebraucht er Sp. Th. I, 278 die mittelhochdeutsche adverbialform „mehre“ für „mehr“; Sp. Th. II, 149 gibt er „Infanta“ (die infantin) mit „Infante“ wieder. Fremdartig und nicht mehr im sprachgebrauch seiner zeit ist die anwendung des pronomens „wer“ im sinne von „jemand“.

Sp. Th. I, 61. „Und gebe wer von euch ihm das Geleite.“
Sp. Th. I, 39. „Daß mich wer entehrt mit ihr.“
Sp. Th. I, 81. „Soll ich dulden, daß an seiner Ehre wer
Grausam handle mir zugunsten?“

Kleinere nachlässigkeiten liegen vor in folgenden versen:

Sp. Th. I, 58. „Als hätt' ich wie Verräter
Lisardo umgebracht.“
Sp. Th. I, 102. „Mir ist's, ob auf meinen Schultern
Mich gewalt'ger Lasten Schwere
Niederdrückt.“
Sp. Th. II, 72. „Sind gleich eines Bergeshöhen
Ländlicher Palast nur“

als wiedergabe der Calderonschen verse

Ap. III, 212. *„que aunque una montaña sea
rustico palacio.“*

[1]) Nr. 156. „Der Freimütige“ oder „Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser“, Berlin 1803, war das organ der gegner der romantik.



Auch einige undeutsche konstruktionen finden sich. Anglizismen finden sich in folgenden versen:

Sp. Th. I, 71. „Denn der Feind wird sonst berichtet."
Sp. Th. I, 20. „Will den Mantel Nacht entfalten",

lizenzen, die er wohl aus seiner Shakespeare-übersetzung übernommen hatte.

Eine fehlerhafte satzverknüpfung findet sich:

Sp. Th. I, 10. „Zwei dort steigen von den Pferden,
Die sie angebunden lassen
Stehn und sich hierherwärts wenden."

Doch tun diese kleineren nachlässigkeiten der übersetzung weniger abbruch als einige andere durch das ganze sich hinziehende mängel. Hierher gehört zunächst das häufige enjambement, welches, wenn auch im spanischen sehr häufig, im deutschen oft als lästig empfunden wird, so namentlich bei der auseinanderreißung verbaler verbindungeu wie im obigen beispiele:

„Die sie angebunden lassen
Stehn . . ."

oder

Sp. Th. I, 358. „Und die Erd' in Perlen gleißen
Läßt, die dann, ihr zu entreißen . . ."

Noch unangenehmer empfindet man die das verständnis ungemein erschwerende verschachtelung der sätze. Aus den zahlreichen beispielen dieser art sei ein besonders typisches herausgegriffen:

Sp. Th. I, 114. „Ja, und habe so gesteigert
Die Verwirrung, daß wenn erst
Meine Sinne wild gereizet
Dich zu sehn begehrten, jetzo
Sie belehrt, nun um den gleichen
Preis, den ich geboten hätte
Dich zu sehn, es möchten meiden."

„Man muß Herrn Schlegel die Gerechtigkeit widerfahren lassen", bemerkt hierzu Kotzebue in seinen schon erwähnten „Proben aus dem Spanischen Theater", „daß es unmöglich ist, die Verwirrung höher zu steigern."

Ihre ursache haben diese schachtelungen in der methode, die Schlegel beim übersetzen befolgte und zu der ihn die



fremdartigen strophischen formen der Spanier nötigten. Doch steht diese frage schon im engen zusammenhange mit der inhaltlichen wiedergabe der übersetzung. Ehe ich hierzu übergehe, sei zur besseren würdigung der verdienste Schlegels ein kurzer blick auf den stand der übersetzungskunst um die wende des 18. jahrhunderts geworfen.

Die zeit der romantik war von bahnbrechender bedeutung für die übersetzungskunst. Um den großen fortschritt, der seit den achtziger jahren sich zeigte, zu würdigen, seien nur die grundsätze zitiert, die für Bertuch in seinem „Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur“ maßgebend waren. „Ich weiß“, sagt er in der einleitung, „daß man sich bei solchen Arbeiten oft ein Verdienst aus Treue macht, die aber in den meisten Fällen sehr unangebracht ist. Ein Anderes ist, ein gerichtliches Dokument, ein Aktenstück übersetzen, ein Anderes aber ein Werk von Genie, Geschmack oder Laune. Meist schadet man seinem Schriftsteller mit zu großer Genauigkeit und wirkt nichts als Trockenheit und Langeweile.“

In Bertuchscher weise arbeitete damals das gros der übersetzer. Erst die romantiker und neben ihnen Voß und seine schule führten eine änderung herbei. Die von ihnen aufgestellten grundsätze haben bis auf den heutigen tag ihre geltung bewahrt. Doch bestand zwischen Voß und Schlegel nicht jener große unterschied, den Münnig konstruiert.[1]) Zwar ging jener in buchstäblicher treue weiter als Schlegel. Aber es heißt die dinge auf den kopf stellen, wenn man behauptet, Schlegels übersetzungen seien dadurch bahnbrechend geworden, „daß sie sich begnügten, den Gedankeninhalt wiederzugeben, ohne sich an das einzelne Wort zu klammern“.[1]) Die folgenden ausführungen werden zu genüge zeigen, wie sehr Schlegel und Voß sich hierin näherten.

Es kann hier natürlich nicht meine aufgabe sein, Schlegel in seiner ganzen bedeutung als übersetzer zu würdigen. Zahlreich sind seine auslassungen über diese schwierige kunst. Besonders die von ihm herrührenden rezensionen von übersetzungen veranlaßten ihn zu eingehenden theoretischen

---

[1]) Münnig s. 19.

studien,[1]) deren früchte er in seinen eigenen übersetzungen verwertete. Des unzulänglichen charakters einer jeden übersetzung war er sich vollkommen bewußt. „Alles poetische Übersetzen, wo es nicht bloß auf den Sinn im Ganzen, sondern auf die feinsten Nebenzüge ankommt, bleibt eine unvollkommene Annäherung“, sagt er in der gedankenreichen rezension des Voßschen Homer,[2]) und ähnlich nennt er in der rezension des Stolbergschen „Äschylos“ die aufgabe des übersetzers „eine solche, die ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden könne“.[3]) Dieses gefühl der unvermeidlichen unvollkommenheit verursachte ihm manche bittere stunde, so namentlich auch bei der weiterführung des zweiten bandes seines „Spanischen Theaters“, wo der mangel an übung infolge der längeren unterbrechung seiner übersetzungsarbeit noch erschwerend hinzutrat.

Zwei wege konnte Schlegel bei seiner übersetzung einschlagen, je nachdem er den standpunkt des lesers oder des dichters einnahm. Schleiermacher charakterisiert sie in seiner jedenfalls aus anregungen der romantik hervorgegangenen schrift „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“[4]) folgendermaßen. „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide“, so fährt er fort, „sind so gänzlich voneinander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat notwendig hervorgeht.“ Schleiermacher gibt im weiteren verlaufe seiner untersuchung der ersten der geschilderten methoden den vorzug, und diese finden wir mit ihren licht- und schattenseiten auch bei Schlegel. Er läßt, um mit Schleiermacher zu reden, seine spanischen vorbilder möglichst in ruhe und bewegt den leser ihnen entgegen. Daher die öfters sich findenden

---

[1]) Vgl. in dieser hinsicht besonders die umfangreiche rezension des Voßschen Homer, Bö X, 115 f.

[2]) Bö X, 150.

[3]) Bö XII, 169.

[4]) In den „Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin“, 1813.

klagen über die schwierige lesbarkeit der Calderonschen übersetzungen, daher jedoch auch die nicht minder zahlreichen anerkennungen über die beispiellos treue wiedergabe des originals, die einen Spanier zu folgenden schwungvollen versen begeisterten:[1])

„Con un placer sin igual
Oí tu bella versión
Que más que una traducción
Parece un original.

En dos lenguas tan distintas
Son tan unas las ideas
Que parece las procréas
Al mirar como las pintas.

Y en mi extraña confusión
No sé (como soy Cristiano!)
Si Schlegel es Castellano
O es Tedesco Calderón.“

Die anpassung an Calderon zeigt sich rein äußerlich in der ängstlichen innehaltung der versfolge des originals. Zeilenmäßig nahm Schlegel seine übersetzungsarbeit vor, um auf diese weise ein maximum an treue zu erzielen, nicht nur inhaltlich, sondern auch in der poetischen form. Eben diese methode aber führte, worauf vorhin hingewiesen wurde, zu einer gewissen unfreiheit im syntaktischen bau seiner sätze und oft zu schachtelungen, die durch eine freiere behandlung der vorlage hätten vermieden werden können. Zur illustration seines verfahrens sei ein besonders charakteristisches beispiel aus der rede des Antistes zu beginn des dritten aktes von „El mayor encanto amor“ herausgegriffen:

Ap. V, 367. *„Libres pues de sus prisiones*
Nos vimos; y cuando trata
Ulises volver al mar
Que ya tuvimos por patria,
El blando halago de Circe
Que cuando ve que no bastan
Mortales venenos, usa
De más venenosas trazas
Persuadió á Ulises que aquí

[1]) Graf Casa Valencia, damaliger spanischer gesandter in Berlin und freund Schlegels. Vgl. Bö, Sp. Th. II, anhang.

Unos dias se quedara.
A reparar de los vientos
La repetida inconstancia.“

Schlegels übersetzung zeigt infolge der anpassung an das syntaktische gefüge die obenerwähnten mängel. Besonders unangenehm wirken die enjambements und schachtelungen:

Sp. Th. I, 284. „So sahn wir uns ihrer Fesseln
Los: und als Ulysses dachte
Wieder auf die See, von uns
Schon als Vaterland betrachtet,
Überredete das Schmeicheln
Circe's, welche, da sie sahe,
Daß ihr tödlich Gift nicht gnügte,
Giftigere Ränk' aufwandte,
Unsern Führer, daß er hier
Bleiben möchte ein'ge Tage,
Zur Erholung von des Windes
Wankelmut, so oft erfahren.“

Bei der nun folgenden einzeluntersuchung der übersetzung kann ich natürlich keine lückenlose liste aller abweichungen und unterschiede des originals und der übersetzung geben. Bei dem reichhaltigen material, das ein vergleich in dieser hinsicht zutage fördert, habe ich weniger wert auf ausführlichkeit und vollständigkeit in der aufzählung aller kleinen ungenauigkeiten gelegt, als auf die hervorhebung der eigentümlichkeiten und wesentlichen unterschiede in der wiedergabe.

Von den stilmitteln des übersetzers, von versvertauschungen, vom zusammenziehen mehrerer verse in einen oder vom auseinanderziehen eines verses in mehrere hat Schlegel selten gebrauch gemacht. Am häufigsten greift er noch zur erweiterung eines verses in mehrere, so

Ap. II, 339. *„Que honda llevo yo y garrote.“*
Sp. Th. I, 66. „Dich zu schützen hab' ich Mittel,
Hier die Schleuder und den Knittel.“

Seltener finden sich kürzungen, die vielleicht öfters am platze gewesen wären.

Ap. II, 358. *„Ya llega el golpe mas fuerte,*
Ya llega el trance más cierto.“
Sp. Th. I, 140. „Schon der letzte Schauer droht.“



Größere auslassungen finden sich nur dreimal. Doch handelt es sich in allen drei fällen um verse nebensächlichen, wenn nicht bedeutungslosen inhalts. Am schlusse des letzten aktes der „Brücke von Mantible", jenes von Schlegel nur mit innerem widerstreben vollendeten stückes, fehlen acht von Gracioso Guarin gesprochene verse,[1]) die beiden anderen male handelt es sich um je vier zeilen in „Über allem Zauber Liebe" und in „Schärpe und Blume".[2])

Kleinere auslassungen finden sich häufiger. Doch würde eine aufzählung zu weit führen. In den meisten fällen handelt es sich um einzelne ausdrücke, die bei dem reichtum der calderonischen diktion, bei seiner überschwenglichen rhetorik wohl entbehrlich erscheinen. Seltener sind ganze zeilen ausgelassen.[3])

Ebenso zahlreich wie die kleineren auslassungen sind auch die eigenen zusätze Schlegels. Teils um der übersetzung eine flüssige form zu geben, teils aus reimzwang, wobei die form öfters litt,[4]) griff er vielfach zu gedanklichen erweiterungen.

Ap. II, 342. „*Y deja me que te abrase.*"
Sp. Th. I, 81. „Und lasse dich in meine Arme
Schließen vor dem letzten Hauche."

Eine gedankliche erweiterung liegt auch vor in:

Ap. V, 52. „*Ni el ver que derrama*
Perlas que la tierra ama,
Y después el sol enjuga."
Sp. Th. I, 358. „Und die Erd' in Perlen gleißen
Läßt, die dann, ihr zu entreißen,
Sonne saugt und Westwind weht."
Ap. II, 323. „*Cosa es cierta*
Que comen barro o están opilados."
Sp. Th. I, 10. „Ich wette
Daß sie viel Bewegung brauchen
Zum Verdauen."

Hier hat Schlegel den etwas sonderbar anmutenden gedanken *„comen barro"* unübersetzt gelassen und den in

---

[1]) Ap. II, 399. „*Y galán en buena guerra* . . ."
[2]) Ap. V, 349. „*Quisiera . . . ¿quisiera dije?* . . ."
Ap. V, 73. „*No te des por entendida* . . ."
[3]) Ap. V, 53. „*Y por la vida del vayo*" u. ö.
[4]) Vgl. s. 97, 98.

„están opilados“ (sie sind verstopft) liegenden sinn weiter ausgeführt.

Ap. II, 340. *„De San Sebastian me han puesto. —*
De San Sebastiana á mí:
Mas ate quanto quisiere
Señor, como no me mate.“

Sp. Th. I, 71. „Ach zum Sankt Sebastian
Haben sie mich zugerichtet. —
Mich zur Sankt Sebastienne.
Aber bind' er, wie er will,
Lieber, Herr, ich halte still,
Schlacht' er nur nicht Hahn und Henne.“

Hier hat Schlegel *„como no me mate“* durch einen im munde eines Gracioso nicht unpassenden vergleich erweitert.

Vor der prüfung der eigentlich inhaltlichen wiedergabe Calderons, speziell auf die richtigkeit des sinnes hin, sei zunächst auf die schwierigkeiten hingewiesen, die sich seinem unternehmen gerade in dieser hinsicht entgegenstellten.

Schlegels übersetzung stellte die erste direkt aus dem original erfolgte verdolmetschung Calderons in Deutschland dar. Vorarbeiten anderer übersetzer, wie sie ihm für Dante und Shakespeare, Tieck für Don Quijote vorlagen, standen ihm nicht zur verfügung. Er hatte somit alle schwierigkeiten eines ersten übersetzers zu überwinden und auf form und inhalt gleichmäßig zu achten, eine nicht hoch genug zu bewertende arbeit, wenn man bedenkt, welche schwierigkeiten sich ohnehin einer übersetzung Calderons bei seinen zahlreichen spitzfindigen erörterungen, seiner zügellos waltenden phantasie und seiner üppigen bilderpracht, die ein hohes maß auch dichterischen könnens verlangten, entgegenstellten. Hinzutrat, daß ihm eine kritische ausgabe Calderons für seine übersetzung nicht zur verfügung stand und er somit auf die des Apontes angewiesen war, die neben einer ungenauen interpunktion auch sonst zahlreiche druckfehler und versehen aufwies. Eine reihe derartiger druckfehler und entstellungen hat Schlegel selbst berichtigt.

Ap. V, 342. *„Basta decir que seguro*
De tus castigos atroces“

liest Schlegel übereinstimmend mit der neuesten ausgabe von Hartzenbusch:



„Basta decir que seguros
De sus castigos atroces.“

Ebenso änderte er

Ap. II, 338. *„Que de los mismos celos“*

in

„Que de los mismos cielos.“

Ap. II, 202 stellte Schlegel die unterbrochene assonanz durch richtigstellung der zeilen wieder her:

„Porque rendida tu gente
Embuelto en polvo, y espuma
Que mares de sangre vierte ....“

Ap. III, 205 ändert er richtig

„El dichoso y yo felice“

in

„El dichoso, yo infelice.“

Doch sind ihm auch einige falsche verbesserungen unterlaufen.

Ap. III, 227 liest er in den versen

„Es razon
Que desocupado quede
Destos cuidados“

statt *„quede“* die form *„quedes“* und übersetzt demgemäß

Sp. Th. II, 128. „Ist es billig
Daß du überhoben werdest
Dieser Sorgen.“

Schlegels versehen erscheint hier nicht recht begreiflich, da der ganze zusammenhang die form *„quede“*, die auch Hartzenbusch gibt, fordert.

Ebenso liest Schlegel fälschlich Ap. III, 233 statt des allein richtigen

„No á coronarte aora“

„No á coronarme aora.“

Unverändert wiedergegeben hat er die Ap. III, 223 sich findende vollständig sinnlose stelle:

„Como ocasión no me das
De hacer lo que me pidieres,
Cuando me tengas por él.“

Sp. Th. II, 113. „Indem du dein Begehr
Zu erfüllen mir benommen,
Da du mich für ihn genommen.“

Hartzenbusch gibt I, 256 wohl im sinne des dichters:

„Quando me ruegas por él“
„Da du mich für ihn gebeten.“

Bei der prüfung der eigentlich inhaltlichen wiedergabe ist zu unterscheiden zwischen bewußter änderung des originals aus äußeren formellen gründen und zwischen direkten versehen und irrtümern. Zu ersteren hat Schlegel häufiger gegriffen, letztere finden sich selten und bilden damit das sicherste kriterium für seine gute kenntnis des spanischen.

In einer reihe von fällen gab Schlegel einem konkreten gedanken eine allgemeine fassung. So erklärt sich die anscheinend freie wiedergabe folgender verse:

Ap. II, 339. *„Por cometer tantos delitos juntos.“*
Sp. Th. I, 65. „Um die begangnen Frevel zu beschämen.“

Wörtlich: um soviele frevel auf einmal zu begehen.

Ap. II, 339. *„No puede ser peor de lo que he sido.“*
Sp. Th. I, 65. „Da doch kein Schonen meinen Frevel mildert.“

Wörtlich: ich kann nicht schlechter werden als ich gewesen bin.

Ap. II, 339. *„Temo, Gil, sus hechos fieros.“*
Sp. Th. I, 66. „Ach, er macht es schlimm mit Weibern.“

Wörtlich: ich fürchte, Gil, sein wildes tun.

Zuweilen griff Schlegel jedoch zu ganz willkürlichen übersetzungen:

Ap. II, 339. *„Yo soy Eusebio; ¿que os mueve*
Contra mí? ¿No hay quién responda?“
Sp. Th. I, 68. „Wohl, der bin ich unverhohlen.
Erst so keck und nun so still?“
Ap. II, 341. *„Hicimos un bayle bravo*
De hallazgo, y gastó cien reales.“
Sp. Th. I, 76. „Wo getanzt ward wie auf Mord
Und was Landwein ausgestochen.“
Ap. II, 323. *„Menga, yo siento*
Ver un animal hambriento,
Donde hay animales hartos.“
Sp. Th. I, 8. „Mir tut es wehe,
Wenn ich Vieh so hungrig sehe,
Denn es sind doch Menschen fast.“

Wörtlich: mir tut es wehe, hungrige tiere zu sehen, wenn es satte genug gibt.

Wie Böcking mitteilt,[1]) ist der letzte vers im manuskript Schlegels durchgestrichen. Schlegel hatte wohl selbst eine korrektur seiner vom original gänzlich abweichenden übersetzung vor. Böcking bemerkt: ich würde, hätte nicht jener Schlegelsche vers bei vielen fast eine sprichwörtliche geltung erlangt, oder wäre er nicht vielmehr selbst anwendung einer sprichwörtlichen redensart, die ganze stelle so wiedergegeben haben:

„Mir tut es wehe,
Wenn ich Vieh so hungrig sehe,
Wo sich andres füllt den Bauch."

Diese fassung kommt dem original ziemlich nahe und verdient allerdings vor der Schlegelschen den vorzug.

Umfangreiche änderungen finden sich auch in

Ap. II, 348. *„¡No es nada!*
Tanta pua es la más chica.
¡Pleguete Cristo! más pica
Que perder una trocada;
Más que sentir un desprecio
De una dama Fierabras,
Que á todos admite, y más
Que tener celos de un necio."

Sp. Th. I, 106. „Ei, das sticht ja ganz unsäglich!
Wie mein Finger lang die Dornen.
Unten, oben, hinten, vornen
Richten sie mich zu ganz kläglich.
Nirgends kann ich stille sitzen,
Rühr ich mich, werd' ich zerrissen,
Mehr als von Gewissensbissen
Oder Weiberzungenspitzen."

Wir haben es hier mit einer bewußt freien wiedergabe des originals zu tun. Keine zeile der übersetzung entspricht der vorlage. Da es sich um worte des gracioso handelt, ist Schlegels ungewöhnliche freiheit in der wiedergabe erklärlich. Die letzten zeilen dürfte er absichtlich als unpassend fortgelassen haben.

Den sinn verfehlt hat Schlegel an folgenden stellen:

Ap. II, 322. *„No hay quién una cola tenga,*
Pudiendo tenella mil?"

[1]) Sp. Th. II, anhang.



Sp. Th. I, 6. „Wenn ich einen Fußbreit weiche,
Tut das Tier gleich, was es will.“

Sinn: Gibt es unter tausenden nicht jemand, der ein tier halten kann?

Ap. II, 338. *„¡Ya falta el sufrimiento!*
¡Que el cielo me castigue
Con tan grandes venganzas.
De perdidos deseos,
De muertas esperanzas
Que de los mismos cielos,
Por quién me deja, vengo á tener celos!“[1])

Sp. Th. I, 65. „Fast bin ich verdrossen,
Geduldig noch zu tragen,
Daß mich der Himmel will so grausam schlagen,
Mein Hoffen und mein Werben
So tödlich mir verderben,
Daß auf den Himmel selber, der uns trennt,
Die Eifersucht in meiner Brust entbrennt.“

Schlegels übersetzung gibt einen zwar erträglichen sinn, läßt sich syntaktisch aber nicht rechtfertigen. Zeile 2 ff: *„Que el cielo me castigue ....“* stellt nicht, wie Schlegel annimmt, einen von *„Ya falta el sufrimiento“* abhängigen nebensatz dar, sondern einen sogenannten konjunktivischen hauptsatz. Im sinne Calderons dürfte folgende interpretation gelegen haben: jetzt geht mir die geduld aus! Möge mich der himmel mit einer so großen rache von verlorenen wünschen, von toten hoffnungen strafen, daß ich auf den himmel selbst, dessentwegen sie mich verläßt, eifersüchtig werde.

Ap. II, 344. *„¿Pues quién habrá que no intente*
Huir de tí?“

Sp. Th. I, 89. „Keine menschliche Gewalt
Hindert mich zu fliehn.“

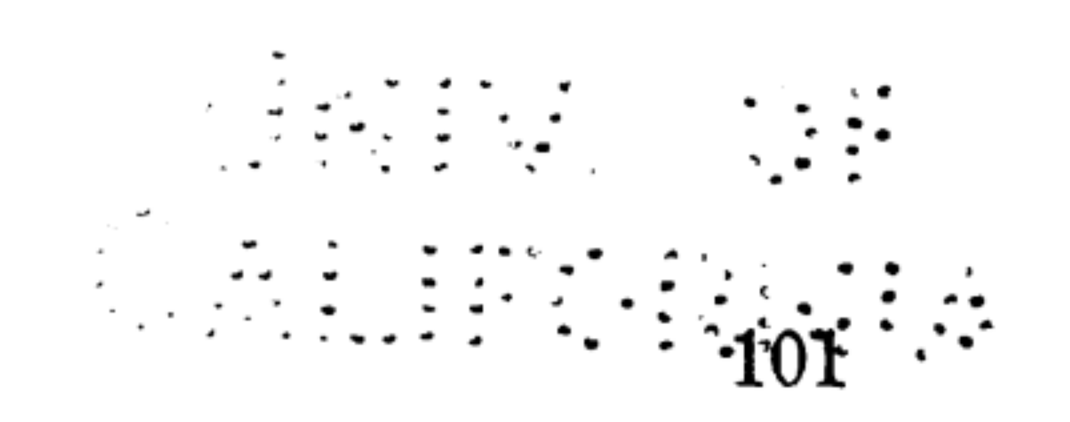
Hier liegt eine sinnstörende änderung Schlegels vor. Wörtlich lautet die stelle: Wen wird es geben, der nicht vor dir fliehen möchte?

Ap. II, 360. *„Si has de salirlos al paso ...“*

Sp. Th. I, 148. „Willst du ihren Paß besetzen ...“

---

[1]) Die interpunktion ist nach der Hartzenbusch'schen ausgabe geändert. An stelle des ersten ausrufungszeichens setzt Apontes einen doppelpunkt und am schluß ein unberechtigtes fragezeichen.



„Salir al paso“ bedeutet „entgegengehen“. Der sinn der stelle ist demnach: Wenn du ihnen entgegengehen willst .....

Ap. III, 200. *„Pierde, Enrique, á esas cosas el recelo.“*
Sp. Th. II, 31. „Du mußt, Enrique, dich vom Schreck erholen.“

Sinn: Du mußt, Enrique, das mißtrauen gegen diese dinge verlieren.

Ap. II, 227—228. *„Y así por pagar la deuda,*
Como porque se previenen
Tantas guerras, es razon
Que desocupado quede
Destos cuidados y así
Volverte luego conviene.“

Sp. Th. II, 128. „Und so, um dir's zu erwidern,
Wie auch, weil zu solchen Kämpfen
Wir uns rüsten, ist es billig,
Daß du überhoben werdest
Dieser Sorgen.“

Sonderbarerweise hat Schlegel diese stelle mißverstanden und sogar eine änderung — statt *„quede“* las er *„quedes“* — vorgenommen, um seine übersetzung zu rechtfertigen. Der sinn ist folgender: Und so mußt du, damit du die schuld bezahlst, da nach ausbruch so vieler kriege es billig ist, daß ich dieser sorgen überhoben werde, sofort umkehren. Schlegels übersetzung läßt sich ohne große änderungen leicht berichtigen, wenn man zeile 1 „mirs“ statt „dirs“ und zeile 4 „daß ich überhoben werde“ statt „daß du überhoben werdest“ liest.

Ap. II, 363 findet sich ein druckfehler, der bei Schlegel (Sp. Th. II, 169) zu einem mißverständnis geführt hat. Die worte *„no le mates, detente“* sind fälschlich Fierabras in den mund gelegt. Da diese aber, wie aus dem zusammenhange hervorgeht, nur von Floripes stammen können, so betrachtete Schlegel auch die folgenden verse als von ihr gesprochen, obwohl aus den worten: *„que es la primera vez que soy piadoso“* hervorgeht, daß sie von Fierabras herrühren. In wirklichkeit ist es also so, daß die erste zeile:

„Ermord' ihn nicht; halt inne!“

von Floripes gesprochen wird, die folgenden jedoch von Fierabras.



Auch in dem bruchstück der Numancia-übersetzung finden sich einige versehen und unklarheiten:

„¿Quién no estará suspenso al acabarla?“

Bö, Sp. Th. I, XXVII. „Wer wünschet nicht, daß er ein End' erlange?“

Sinn: wer wird nicht unschlüssig sein, ihn zu beenden, wo er schon soviele opfer gekostet hat?

„Allá en Bretaña pareceis criados
Y de padres flamencos engendrados.“

Bö, Sp. Th. I, XXX. „Scheint ihr wohl in Britannien fern erzeugt,
Und von flamänd'schen Müttern aufgesäugt.“

Unter „Bretaña“ ist jedenfalls die Bretagne verstanden, nicht Britannien. Außerdem hat Schlegel das heimatsverhältnis umgekehrt: in der Bretagne scheint ihr aufgesäugt und von flamändschen vätern erzeugt zu sein.

Einer erwähnung bedarf noch die wiedergabe der wortspiele. Calderon ist im vergleich zu anderen spanischen dichtern nicht übermäßig reich an ihnen. Von einer ausschweifenden verwendung, der die Spanier „wegen ihrer großen Virtuosität im Sinnreichen“ ausgesetzt seien,[1]) ist bei ihm nichts zu spüren. Auf die treue wiedergabe der wortspiele legte Schlegel großen wert. Ihre nichtberücksichtigung empfand er als eine lücke in der übersetzung.[2]) Doch ist es ihm nicht immer gelungen, das wortspiel in einer dem original gleichkommenden weise wiederzugeben. Calderon legt sie gewöhnlich dem gracioso in den mund.

Ap. II, 342. *„Ea, soldados, despejad. —*
Despiojad, ¿no lo entendeis?
Que nos vamos á espulgar.“

Sp. Th. I, 78. „Fort, packt euch leise.
Kommt, und laufen sollen wir;
Sagt er nicht, packt euch die Läuse?“

„Welch appetitliches Wortspiel,“ bemerkt Kotzebue im „Freimütigen“ dazu. In dieser form ist das wortspiel zudem unmöglich. Schlegel selbst fühlte es; die letzte zeile in seinem manuskript ist durchstrichen. Böcking gibt daher in seiner ausgabe:[3]) „Sagt er nicht, fort, packt euch, läuse.“

[1]) B. V. I, 328.
[2]) Vgl. Bö XI, 422.
[3]) Vgl. Sp. Th. II, anhang.



Besser gelungen ist Schlegel das wortspiel zwischen „*cielos*“ und „*zelos*“, das er mit „Eifer“ und „Geifer“ wiedergibt:

Ap. V, 80. „*Zelos, como no os penetra*
Vuestro mal, y os llaman zelos,
Si para llamaros cielos
Os falta sola una letra.“

Sp. Th. I, 478. „Eifersucht! dem, der dich kennt,
Wandelt sich in Sucht der Eifer,
Weil ihn von des Neides Geifer
Nur ein einz'ger Laut noch trennt.“

Ein auch im spanischen nicht besonders glückliches wortspiel findet sich im „Principe constante“:

Ap. III, 206. „*Ya no es tiempo de medios,*
A los brazos apelen los remedios,
Pues uno y otro ejercito nos cierra
Enmedio.“

Sp. Th. II, 51. „Jetzt ist nicht Zeit zu Mitteln,
Die Arme müssen einzig es vermitteln,
Da beide Heer uns in die Mitte raffen.“

Ähnlich beschaffen ist das wortspiel

Ap. III, 209. „*Dame esos brazos. —*
Tu eres el preso y ponesme á mi lazos.“

Sp. Th. II, 57. „Laß dich umschlingen,
Du bist Gefangener und legst mich in Schlingen.“

Schwierig gestaltete sich die wiedergabe des folgenden wortspiels:

Ap. II, 274. „*¿Tú, Guarín, menudos trazos?*
Ya fuera dicha algun tanto,
Algun tinto ó algun tonto,
Si como dijo menudos,
Hubiera dicho mondongos.“

Sp. Th. II, 206. „Dich, Guarin, zu Bißchen stoßen?
Bis dahin wart' er ein bißchen.
Eher hätt' es noch gegolten,
Wenn, statt daß er Bißchen sagte,
Bestien er dafür gesprochen.“

Das wortspiel „Bißchen — ein bißchen“ stammt von Schlegel und soll wohl ersatz bieten für das nicht wiedergegebene „*tanto — tinto — tonto*“. Das zweite wortspiel „Bißchen — Bestien“ kommt dem original „*menudos — mondongos*“ in keiner weise nahe.



Eine noch schwierigere wortspielart stellt die folgende dar:

Ap. V, 365. *„Como y cordelejo dicen*
Que es en el mundo uno proprio,
Mas la cena que esperaba
Es cordelejo y no como.“

Sp. Th. I, 274. „Das, was man ist und was man ißt,
Das sind ganz dieselben Worte;
Doch weil Lärm ist, ißt man nicht,
Und die Mahlzeit geht verloren.“

Es ist zwar Schlegel gelungen, der doppelbedeutung von *como* (1. ich esse, 2. possen = *cordelejo*) den doppelsinn der formen „ist“ und „ißt“ entgegenzustellen; doch ist das hilfsverbum „sein“ zu begriffslos und vermag dem wortspiel nicht jene plastische anschaulichkeit zu geben, die das spanische *„como“* im gegensatz zu *„cordelejo“* hervorruft.

Zu dieser art gehört auch das Ap. II, 367, Sp. Th. II, 186 sich findende wortspiel zwischen *„par“* und *„non“*. Schlegel gibt die doppelbedeutung von *„par“* (1. Pair, 2. gerade) mit „Pair“ und „Paar“ wieder, *„non“* („ungerade“) dementsprechend mit „Unpaar“, welches bei seiner ungebräuchlichkeit das wortspiel nicht recht zur geltung kommen läßt.

Einer kurzen betrachtung bedarf noch die übersetzung der in den „Blumensträußen“ gegebenen proben. Der sinn ist fast immer richtig getroffen, der geist der vorlage jedoch nicht immer zu seinem rechte gekommen und manche poetische schönheit verwischt. Dies gilt besonders vom „Canto de Ninfa“, dessen einfache, schlichte sprache von der geschraubten und vielfach unklaren ausdrucksweise der übersetzung sich abhebt. Man halte folgende verse gegeneinander:

Dezime XVII. *„Y no es par falta de amarte,*
Pues nadie estuvo tan firme,
Mas porque suelo venirme
A estos prados á mirarte,
Y aora vengo á despedirme.
Oy diera por no te ver,
Aunque no tengo otra vida,
Esta alma de ti vencida,
Solo por entretener
El dolor de la partida.“

Bö IV, 180. „Und nicht aus geschwächtem Lieben.
Fester ist auf keins zu bauen.
Nein, ich kam sonst, dich zu schauen;
Und, zum Abschied hergetrieben,
Komm' ich nun zu diesen Auen.
Heut wollt' ich, dich nicht zu sehen,
Hab' ich schon kein andres Leben.
Die besiegte Seele geben,
Daß ich vor der Trennung Wehen
Nur so bald nicht dürfte beben."

Weit besser gelungen ist Schlegel die wiedergabe der stanzendichtung „An die Jungfrau Maria", die an poetischen schönheiten dem original nicht nachsteht. Das gleiche gilt von der glosse „Der Schalkhafte" und dem „Zigeunerliedchen", trotz der schwierigen versifikation des letzteren.

Daß die „Blumensträuße" in ihrer wirkung auf das große publikum hinter dem „Spanischen Theater" weit zurückstanden, ist bei der fehlenden einheitlichen tendenz und der bescheidenen auswahl, namentlich der spanischen proben, erklärlich. Wenn Goethe sie auch als „Erscheinungen aus einer andern Welt" begrüßte,[1]) so haben sie doch keinen großen anklang gefunden.[2]) Desto mehr aufsehen erregte das „Spanische Theater".

Schlegel behauptet in seinem Europaaufsatze nicht zuviel, wenn er das spanische theater als noch „so gut wie gänzlich unbekannt unter dem Publikum" hinstellt. Auch der glänzendste vertreter des spanischen nationaldramas, Calderon, machte hiervon keine ausnahme. Als ein vollkommen fremder trat er vor die deutsche leserwelt. Inhalt wie form seiner schauspiele war gleicherweise neu, und beides gab anlaß zu einer lebhaften polemik, die sich bei der mächtigen bewegung, die Schlegels hispanisierende tendenzen im literarischen und wissenschaftlichen geistesleben Deutschlands auslösten, bis in die mitte des 19. jahrhunderts und noch darüber hinaus fortsetzte. Aus den kreisen der Jenenser und Weimarer parteifreunde erscholl Schlegel natürlich begeisterte zustimmung, bei Goethe sogar in einer fast kritiklosen überschwänglichkeit.

[1]) Goethe und die Romantik I, 155.
[2]) Vgl. Holtei III, 302.

Inhalt und form fanden gleicherweise beifall. Schelling nannte Schlegels übersetzen „nicht mehr Übersetzung, sondern Inspiration".[1]) Friedrich Schlegel schloß sich dem rückhaltlos an. „Mit dem Calderone", schreibt er von Paris aus an seinen bruder, „hast Du Dir das schönste Lorbeerreis verdient. Schöneres Deutsch kann man nicht schreiben."[2]) Die wiedergabe der romanzen findet er allerdings etwas „farblos", wohl in hinblick auf die im ersten bande häufiger vorkommenden *e-e*-assonanzen.

Die in zeitschriften erschienenen rezensionen stehen durchweg auf einem sehr niedrigen niveau. Der rezensent der Göttinger Gelehrten Anzeigen, der nicht einmal des spanischen mächtig ist, steht dem versuche Schlegels gleichgültig gegenüber, da das ältere spanische theater nur relativen wert für uns haben könne und, nach den drei vorliegenden stücken zu urteilen, „das wirklich Erhabene" bei den Spaniern selten zu finden sei.[3]) Eine gleich ablehnende haltung nimmt Huber im „Freimütigen" ein. Seine kritik beschäftigt sich nicht so sehr mit der übersetzung an sich als mit der bedeutung der spanischen bühne für unser deutsches theater. Trotz aller anerkennenden worte, die Huber für den eigenartigen reiz des spanischen theaters findet, erscheint es ihm doch als ein unding, dieses mit seinen auf viele leser abschreckend wirkenden „Nationalitäten" als muster für unsere zeit zu betrachten. Auch die übrigen argumente, die er vorbringt, sind interessant und nicht ohne berechtigung.[4])

Auf eine verspottung Schlegels und seiner vergötterung Calderons haben es die öfters zitierten „Proben aus Schlegels Spanischen Theater" abgesehen, in denen Kotzebue durch eine reihe geschickt ausgewählter proben Calderon selbst und damit auch Schlegel in der meinung des publikums zu schaden suchte.[5])

Die mit „T." unterzeichnete rezension der im romantischen fahrwasser segelnden „Zeitschrift für die elegante Welt"

[1]) Plitt I, 454. [2]) Walzel s. 516.
[3]) Gött. Gel. Anz. 1803.
[4]) Der Freimütige, Berlin 1803, nr. 117.
[5]) Ebenda nr. 156 und 157.

begnügt sich mit einer kurzen, recht romantisch anmutenden charakteristik der ersten drei stücke und einer gegenüberstellung Shakespeares und Calderons, die den einen als „den ins Innerste des Gemüts sich versenkenden Tiefsinn", den anderen als die „über die Natur ausstrahlende brennende Phantasie" darstellt.[1])

Nur eine rezension, die der „Neueren Leipziger Literaturzeitung", steht auf einem höheren niveau und sucht dem „Spanischen Theater" nach allen seiten gerecht zu werden. Der rezensent, keineswegs ein anhänger der romantischen doktrin, erkennt Schlegels verdienste um die nachbildung spanischer strophenformen rückhaltlos an, lehnt dagegen eine etwaige tendenz, mittels des spanischen theaters das deutsche zu hispanisieren — was jedoch nicht in der absicht Schlegels lag —, entschieden ab und begrüßte sein unternehmen nur insofern, als es das publikum für dramatische poesie empfänglicher machen könne. Die getroffene auswahl findet nur bedingt beifall.[2])

Die debatten über die formelle seite der übersetzung, die im anfang zurücktraten hinter der frage über die bedeutung des spanischen theaters und Calderons, zogen in der folge mehr und mehr die aufmerksamkeit auf sich. Hatte man anfänglich die form der übersetzung nicht genug loben können, so mehrten sich später die stimmen, die sie, wie schon Jakob Grimm, stellenweise „steif" fanden.[3]) Und in der tat kann man, wie bei besprechung der formellen seite der übersetzung schon hervorgehoben, ihr nicht jene klarheit und flüssigkeit nachrühmen, die ein hauptvorzug des originals ist. Mit mühe muß sich der leser oft durch die langen satzverschlingungen hindurchquälen, ehe er zum verständnis durchdringt. Man

---

[1]) Zeitung für die elegante Welt 1803, nr. 68.

[2]) Vgl. s. 69.

[3]) Briefwechsel zwischen Jakob und Wilh. Grimm, Weimar 1881, nr. 36, vom 25. juni 1809. Wilhelm Grimm fand dagegen die übersetzung „höchst vortrefflich", vgl. nr. 52 vom 20. august 1809. Vgl. hierzu ferner Goethes ausspruch gegen Riemer (Gespräche mit Riemer II, 182), Grillparzer in seiner „Selbstbiographie" (ausgabe Sauer, bd. 12, s. 59) und Val. Schmidt in seinem briefe an Tieck (Holtei III, 366).



war einsichtig genug, Schlegel nicht allein die schuld an den mängeln der übersetzung aufzubürden, sondern die von ihm befolgten prinzipien mit verantwortlich zu machen.

Anfänglich wandelten die übersetzer spanischer dichter ganz in den bahnen Schlegels. Gries, der erste, der Schlegels Calderonübersetzung in gleichem sinne fortzuführen begonnen hatte, schloß sich, metrisch und inhaltlich, noch enger an das original an, so daß er schließlich, auf das urteil Goethes, seines in Spanien lebenden freundes Rist und anderer männer gestützt, seine übersetzungen für besser hielt als die Schlegels.[1]) Doch schon das jahr 1816 brachte aus der feder des Wiener dramaturgen Schreyvogel unter dem pseudonym West eine frei gehaltene, für die bedürfnisse der bühne berechnete übersetzung des „Leben ein Traum“ in jamben, in anlehnung an die ein jahr vorher erschienene Gries'sche übersetzung dieses stückes.

Damit war, aus den bedürfnissen der bühne heraus, das Schlegel-Gries'sche prinzip einer gleichmäßig form und inhalt getreu wiedergebenden nachbildung durchbrochen. Aus der mangelnden bühnenfähigkeit der Schlegel-Gries'schen stücke ist letzten endes die abkehr von ihren prinzipien zu erklären. Darüber täuschen auch die ersten erfolgreichen aufführungen Calderonscher stücke in Schlegel-Griesscher übertragung[2]) in der zeit des Calderonkults nicht hinweg, die zudem noch von der gunst des altmeisters von Weimar getragen wurden. Der spätere mißerfolg dieser stücke, so des „Standhaften Prinzen“ in Berlin 1824 und der „Dame Kobold“ in Wien 1829, ist bekannt. Schuld daran ist einmal der trochäische Vers des spanischen dramas, nicht weil er, wie Schreyvogel meint, der natur unserer sprache widerspricht, sondern weil er

[1]) Vgl. Campe s. 111. Wenn die übersetzungen von Gries, wie auch Schreyvogel in der einleitung zu seiner bühnenausgabe des „Leben ein Traum“ bemerkt, als „wörtlich treue Nachbildungen“ manche vorzüge vor denen Schlegels haben, so fehlt ihnen doch „der zarte Hauch poetischer Frische“, der gerade einen vorzug der Schlegelschen übersetzung bildet. Vgl. auch Walzel, Brief Friedrichs vom 24. März 1817, nr. 203, s. 567.

[2]) Die erste aufführung eines Calderonschen stückes in Schlegelscher übersetzung erfolgte am 30. januar 1811 zu Weimar, der sich bis 1815 zehn weitere aufführungen anschlossen. Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft bd. 6, s. 253 f. und bd. 13, s. 175 f.

auf der bühne nicht die wirkung des jambischen verses haben kann, sodann aber vor allem wegen der assonierenden romanzen, der langen reden und erzählungen, die in ihrer monotonie das ohr des zuschauers ermüden müssen. Tieck gibt zwar in seinen „Dramaturgischen Blättern“ [1]) einige anleitungen zum sprechen trochäischer verse und glaubt der ermüdenden wirkung durch „größere Lebendigkeit und Raschheit“ beim vortrag vorbeugen zu können, gibt damit jedoch indirekt die nachteile des vierfüßigen trochäus zu. Es kam noch hinzu, daß das verständnis der Schlegelschen übersetzung, welches schon beim bloßen lesen oft schwierig war, beim hören in noch weit höherem maße erschwert wurde. Aus alledem ergibt sich, daß wir für die bühne einer freieren fassung der Calderonschen stücke bedürfen. Preisgabe der assonanzen und kürzung der langen reden ist unerläßlich.

Doch wie steht es mit den bedürfnissen des lesers? Auch ihm sind gewisse konzessionen zu machen, vor allem in der assonanzenfrage. Unbedingt aufrecht zu erhalten ist jedoch die forderung der beibehaltung des vierfüßigen trochäus. Mit ihm geht jenes reizvolle charakteristikum der spanischen poesie verloren, das mit dem inhalt unauflöslich verknüpft ist.

Anders die assonanzen. Assonanzen bedeuten eine fesselung der deutschen sprache, da sie ihrer natur widerstreben. Kein besserer beweis hierfür als ihr spurloses verschwinden in der zeit der nachromantik. Hinsichtlich der assonanzen kann man nur die worte Valentin Schmidts unterschreiben, daß ihm „die vielgerühmten Stücke von Schlegel und Gries vielmehr Kunststücke als Kunstwerke“ schienen.[2]) Im spanischen aus der natur der sprache sich ergebend, erscheinen die assonanzen im deutschen gekünstelt. Da sie zudem jeglicher akustischen wirkung bei uns entbehren, bedeutet ihr fallenlassen keinen verlust für die übersetzung, ermöglicht jedoch inhaltlich größere treue und formell vollendetere sprache.

Übrigens war auch Schlegel, worauf endlich einmal hingewiesen werden mag, keineswegs unbedingter anhänger der

---

[1]) Breslau 1826, bd. 2, s. 269 f.

[2]) Holtei III, 377, Valentin Schmidt an Tieck.

bei der übersetzung Calderons beobachteten prinzipien. Calderon selbst war ihm zwar metrisch ein *noli me tangere*, da er überzeugt war, daß er auch die silbenmaße „mit dem größten Verstand gewählt und behandelt habe“. Abweichung von den Calderonschen formen hätte ihm eine pietätlosigkeit geschienen. Nicht so streng waren seine grundsätze betreffs der wiedergabe anderer spanischer dramen. „Bei Stücken anderer Verfasser“, sagt er in seinem Europaaufsatze, „wird eine nähere Betrachtung ausweisen, ob Vertuschung der gereimten Verse mit reimlosen Jamben, oder gar eingemischte Prosa, und hier und da Abkürzung dem Zwecke vollständig entsprechen und sie sogar in einem vorteilhafteren Lichte zeigen kann.“

Die hier ausgesprochenen gedanken bedeuten eine vollständige umwälzung seiner metrischen grundsätze. Ersetzung der verse durch prosa, „hier und da Abkürzung“, „Vertauschung der gereimten Verse mit reimlosen Jamben“, sie alle widersprechen seinen früher ausgesprochenen anschauungen, und wir können uns diese befremdende sinnesänderung nur daraus erklären, daß selbst Schlegel die schwächen des spanischen dramas — immer von Calderon abgesehen — klar erkannte und eine ausnahme von seinen sonst so strengen metrischen grundsätzen für geboten erachtete. Es ist nur zu bedauern, daß das „Spanische Theater“ keine erweiterung in diesem sinne durch stücke Lopes — auf ihn scheinen die obigen worte gemünzt zu sein — erfahren hat. Wir hätten gelegenheit gehabt, an der übersetzung anderer spanischer dramatiker als Calderon Schlegels neue grundsätze zu prüfen, und er hätte uns vielleicht selbst den weg gewiesen zu einer dem deutschen angemessenen übertragung spanischer schauspiele.

Im rahmen ihrer zeit betrachtet werden Schlegels übersetzungen stets ihr wohlverdientes ansehen behaupten. Sie stellen den ersten versuch einer einbürgerung Calderons in Deutschland dar, der zum ausgangspunkt vielseitiger bestrebungen wurde und jahrzehntelang befruchtend auf das literarische und wissenschaftliche geistesleben Deutschlands einwirkte. Eine allen berechtigten ansprüchen genügende Calderonübersetzung steht jedoch noch aus. Weder die

übertragungen Schlegels, Gries', v. d. Malsburgs und neuerdings Lorinsers noch die in jamben übertragenen stücke Wurzbachs genügen allen anforderungen. Kranken die verdeutschungen der erstgenannten an übergroßer metrischer und inhaltlicher treue auf kosten der form, so die des letzten an einer vernachlässigung des spezifisch spanischen elements, des vierfüßigen trochäus, zugunsten der lesbarkeit der übersetzung. Die rechte mitte zwischen diesen beiden extremen, zwischen treue und lesbarkeit zu finden, wird die aufgabe des kommenden Calderonübersetzers sein.

4. Kapitel.

Der Einfluſs der spanischen Literatur auf Schlegels dichterisches Schaffen.

August Wilhelm Schlegel war keine gottbegnadete dichternatur. Was ursprünglich an dichterischem vermögen in ihm steckte, verlor sich allmählich im laufe der jahre unter seiner alles überwuchernden kritik und übersetzungswut, bis er als gereifter mann schließlich ganz seinen dichterischen neigungen entsagte, um, wie einst schon sein Göttinger studiengenosse Bouterwek, sich ausschließlich wissenschaftlichen studien hinzugeben. Nirgends zeigt sich sein dichterisches unvermögen deutlicher als in der rückwirkung seiner spanischen studien auf sein poetisches schaffen. Von der bisher vielfach fälschlich als übersetzung angesprochenen erzählung „Morayzela“ abgesehen, beschränkt sich dieser einfluß im wesentlichen auf die nachahmung spanischer formen. Erst in zweiter linie finden sich unmittelbar in anlehnung an seine studien entstandene gedichte, vorwiegend sonette, und nur ganz vereinzelt stößt man hier und da auf anklänge an spanische vorbilder in seiner sprachlichen diktion.

Aus der frühzeit und ersten periode seiner spanischen studien stammt die „mohrische Erzählung“ „Morayzela, Sultanin von Granada“.[1]) Den stoff zu ihr hat er, wie er selbst am schlusse seiner erzählung angibt, einem in Spanien sehr beliebten roman, der Historia de las guerras civiles de Granada

[1]) Bö IV, 204 ff. Sie erschien zuerst in Beckers „Erholungen“ 1796. Friedrich fand es „dreimal neunfach bedauernswürdig“, daß dieses „Juwel“ den Horen entrissen wurde.

des Ginés Perez de Hita entlehnt,[1]) auf die er wohl durch die von Herder daraus übersetzten romanzen und die in Bertuchs „Magazin“ aus dem werke gegebenen proben aufmerksam geworden war. Ohne mit Nicolaus Antonio das buch für einen roman zu halten, protestiert er jedoch gegen Bertuchs das ganze als eine historisch treue erzählung betrachtende behauptung. Auf grund seines eingehenden studiums kommt er zu der überzeugung, daß das werk zwar auf historischem boden sich aufbaue und vieles „unstreitig treu historisch“ erzählt sei, ein großer teil des erzählten jedoch „für Dichtung“ gehalten werden müsse.[2])

Für unsere erzählung kommt nur der erste, 1595 erschiene teil des werkes in betracht; der zweite dürfte bei der seltenheit seines druckes Schlegel kaum vorgelegen haben. In siebzehn kapiteln wird uns hier die geschichte des unterganges Granadas durch die unaufhörlichen kämpfe und zerwürfnisse zwischen den beiden mächtigsten geschlechtern, den Zegris und Abencerragen, vor augen geführt. Eine einheitliche haupthandlung liegt nicht vor. Fast jedes der siebzehn kapitel stellt eine geschlossene episode dar. Ein breiter raum ist den kämpfen zwischen maurischen und christlichen rittern gewidmet. Daneben entwirft der verfasser uns ein durch eine reihe anmutiger liebesszenen verschönertes bild von den glänzenden festen und turnieren, die unter den prachtliebenden maurischen königen von Granada stattfanden. Hineinverwebt in die erzählung hat Perez eine große anzahl romanzen, die, größtenteils nicht von ihm selbst herrührend, in klarer, einfacher sprache die geschilderten ereignisse noch einmal rekapitulieren. Das beherrschende hauptmotiv stellt jedoch die

[1]) Der vollständige, etwas lange titel lautet: Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes, caballeros moros de Granada; las civiles guerras que hubo en la Vega entre moros y cristianos, hasta que el rey Don Fernando V. la ganó; aora nuevamente sacada de un libro arábigo, cuyo autor de vista fué un moro, llamado Aben-Amin, natural de Granada, tratando desde su fundación.

[2]) Schlegels ansicht entspricht der heutigen stellung der kritik. Vgl. Ticknor II, 228 f., Lemcke I, 262, Bibl. de aut. esp. III, XXXIV: *es una pura novela fundada sobre un hecho real, pero estremadamente alterada en todas sus circonstancias.*

unheilbringende feindschaft zwischen den Zegris und Abencerragen und ihrem beiderseitigen anhange dar, die den schließlichen verlust Granadas im gefolge hatte. Eine reihe von vorfällen, die Perez ausführlich schildert, Schlegel aber nur teilweise wiedergibt, hatten diesen zwist hervorgerufen. Seinen höhepunkt erreichte er, als die Zegris in ihrem hasse gegen die Abencerragen die person der königin Morayzela mit diesen in verbindung brachten und dadurch den könig für sich gewannen. Diese hauptepisode hat Schlegel zum mittelpunkt seiner erzählung gemacht. Eine inhaltsangabe, die schon äußerlich das verhältnis der erzählung zur vorlage durch den druck zum ausdruck bringt, möge der erörterung dieses verhältnisses vorangehen.[1])

Die erzählung hebt an mit der schilderung des zustandes Granadas in den letzten jahren vor dem übergang der stadt in die hände der Spanier. Muley Hassan ist abgesetzt, sein sohn Abu Abdallah hat den thron bestiegen. Unter den zweiunddreißig edlen geschlechtern der stadt ragen besonders die Abencerragen hervor, die im bunde mit den Alabasen, Zegris, Mazas und Gomelen den jungen prinzen auf den thron gehoben hatten und seine haupstütze bildeten. Glänzende feste, stiergefechte, turniere und andere waffenübungen feierten dieses ereignis, während dessen der alte abgesetzte Muley Hassan einsam und verlassen in den öden hallen der Alhambra weilte (Gin. Per. III, Bö IV, 204—205).

Ein exkurs über den rittergeist der Araber in Spanien im gegensatz zu dem christlich-europäischen geist unterbricht hier die fortlaufende erzählung (Bö IV, 206—207).

Diese die thronbesteigung begleitenden festlichkeiten nährten den seit langem bestehenden zwist zwischen den beiden mächtigsten geschlechtern Granadas, den Abencerragen und Zegris. Geschlechter und volk spaltete er in zwei lager, er veranlaßte eine reihe von gewalttaten und führte letzten endes zu einer furchtbaren verschwörung.

[1]) Die in kleinem druck gegebenen ausführungen bezeichnen die eigenen zutaten und ergänzungen Schlegels. Hinter jedem abschnitt sind die entsprechenden kapitel der vorlage bezw. die seiten der Schlegelschen erzählung angegeben.



Die durch ihre freigebigkeit und güte beim volke allgemein beliebten Abencerragen erregten durch ihre machtstellung, die sie in ihren wahlsprüchen und sinnbildern offen und in herausfordernder weise zur schau trugen, die eifersucht der Zegris und ihres anhanges (Gin. Per. III, Bö IV, S. 207—208). „Nach manchen erbitterten Vorfällen" (Gin. Per. V) suchten diese auf eine unritterliche weise sich zu rächen. Bei einem festlichen turnier versahen sie sich insgeheim mit scharfen lanzen, um in der hitze des kampfspiels ihre gegner zu töten. Doch die Abencerragen, vorher gewarnt, hatten ihre vorsichtsmaßregeln getroffen, und Mahomed Zegri, das oberhaupt des geschlechts, büßte den tückischen verrat mit dem tode (Gin. Per. VI, Bö s. 208).

Die hierdurch gesteigerte erbitterung machte sich bei einem andern vorfall bald bemerkbar. Albayaldos, ein mohrischer ritter, hatte den großmeister des ordens von Calatrava zu einem zweikampfe gefordert (Gin. Per. X). Die bemühungen des tapfern Muza, des natürlichen sohnes Muley Hassans, den zweikampf zu vereiteln, blieben erfolglos. Er endigte mit einer tödlichen verwundung des mohren, der in seiner todesangst noch den wunsch äußerte, ein christ zu werden, und von dem großmeister, seinem gegner, getauft wurde (Gin. Per. XI, Bö IV, 209). Infolge dieses vorfalles verweigerten die Zegris dem verstorbenen ein ehrenhaftes begräbnis, während die Abencerragen, die ihn zu verteidigen suchten, sich den vorwurf zuzogen, sie seien insgeheim christlich gesinnt. Bei der trauerfeier kam es zu tätlichkeiten, in deren verlauf sechs ritter der Zegris das leben einbüßten, während die Abencerragen mit bloßen verwundungen davonkamen. Die erbitterung der Zegris war hierdurch aufs höchste gestiegen, und der bruder des getöteten Mahomed Zegri entwickelte auf einem familientag einen verräterischen plan, um mit hilfe des königs Abu Abdallah sich an den Abencerragen zu rächen (Gin. Per. XII, Bö IV, 209—210).

Gelegenheit, den könig für die ausführung ihres racheplans zu gewinnen, bot sich bald darauf. Als der könig einst auf einem seiner lustschlösser weilte und kein Abencerrage in seiner nähe war, spiegelte der sprecher der Zegris ihm vor, die Abencerragen hätten die absicht, ihn des thrones

zu berauben und einen aus der eigenen mitte zum könig zu erheben. Die königin Morayzela selbst sei in die verschwörung verwickelt und unterhalte ein heimliches liebesverhältnis mit einem Abencerragen. Der könig, der ihren verleumdungen willig glauben schenkte, war außer sich vor zorn und ging bereitwilligst auf ihren plan ein, die Abencerragen insgeheim zu ermorden, um den mächtigen anhang dieses geschlechtes damit vor eine geschehene tatsache zu stellen. Der königin solle gestattet sein, sich nach den bestehenden gebräuchen zu verteidigen und verfechter ihrer ehre aufzustellen. Zwei Zegris und Gomelen erboten sich, ihr leben für die wahrheit ihrer beschuldigung einzusetzen.

Gleich am folgenden tage nach der rückkehr in die hauptstadt schritt der könig mit den Zegris zur ausführung seines racheplans. Heimlich ließ er die Abencerragen in den löwenhof der Alhambra rufen, wo sie sogleich enthauptet wurden. Als schon sechsunddreißig Abencerragen diesem verräterischen plan zum opfer gefallen waren, bemerkte ein page, der seinem herrn nachgeschlichen war, diese blutige szene und gab den übrigen Abencerragen nachricht. Man ahnte sogleich in den Zegris die urheber des verrats. Muza ließ lärm blasen; das ganze volk geriet in aufruhr, als es die ursache erfuhr. Man stürmte auf die Alhambra, drang in den löwenhof und mordete fünfhundert Zegris samt ihrem anhange. Nur der könig und einige wenige ritter vermochten sich zu retten. An seiner stelle wurde von einer reihe von geschlechtern der alte Muley Hassan wieder zum könig ausgerufen. Abu Abdallah hatte sich in eine moschee geflüchtet, aus der ihn später sein halbbruder Muza in seinen palast zurückführte. Muza teilte auch der königin diese vorfälle mit. Ohne zu ahnen, daß sie den eigentlichen anlaß hierzu bildete, begab sie sich sogleich zu ihrem gemahl, war aber schmerzlich betroffen, als man ihr den zugang zu ihm verwehrte. Traurig begab sie sich in ihr schlafgemach (Gin. Per. XIII, Bö IV, 211—219).

Beim auskleiden half ihr an diesem abend eine christliche gefangene, die man, ohne daß sie schön war, ihrer besseren erziehung und ihres sanften wesens halber an den hof gezogen hatte. Esperanza de Hita, so hieß die christliche gefangene, erkundigte sich teilnehmend nach dem befinden ihrer herrin, da sie ihre trauer bemerkte, erhielt aber nur seufzer zur antwort. Sie bat darauf



um die erlaubnis, bei ihr wachen zu dürfen; doch wünschte Morayzela, allein gelassen zu werden. Trotzdem bemerkte sie nach einiger zeit ihre sklavin traurig am fuße ihres bettes auf dem boden sitzen. Die königin hatte jetzt gegen ihre gegenwart nichts mehr einzuwenden, ließ sich einen kühlenden trank reichen und verfiel dann in einen ängstlichen schlummer (Bö IV, 219—220).

Am nächsten tage versammelte der junge könig seine ritter und suchte sich vor ihnen zu rechtfertigen, indem er die königin des ehebruchs und der treulosigkeit zieh. Lauter widerspruch erhob sich. Rede und gegenrede folgten aufeinander, bis schließlich Muza einen gerichtlichen zweikampf vorschlug, der die entscheidung herbeiführen sollte. Die königin wurde herbeigeholt, und Muza trug ihr die gegen sie erhobene anklage vor. Mit unnachahmlicher würde verteidigte sie sich gegen die schändlichen verleumdungen und erklärte am schlusse, sie hoffe ritterliche verteidigung zu finden. Wo nicht, so unterwerfe sie sich willig dem ausspruch des gesetzes: nach dem verlust der ehre werde ihr der tod willkommen sein. Zahlreiche ritter boten ihr daraufhin ihre dienste an; doch ließ sie allen eine bedenkzeit von fünfzehn tagen innerhalb der ihr zugestandenen doppelten frist (Gin. Per. XIV, Bö IV, 220—224).

Muza, der die königin zu dem ihr als gefängnis angewiesenen turme hinbegleitete, gab ihr, als er sich mit ihr allein sah, aufklärung, warum er sich nicht als ihr verteidiger angeboten habe. Er sei vom könige zum schiedsrichter ernannt, und schlage er dies angebot aus, so stehe zu befürchten, daß ein ritter vom anhange der Zegris hierzu gewählt werde (Bö IV, 224—225).

Die kämpfe in Granada hatten mit dem gegenseitigen blutbad noch nicht ihr ende erreicht. Der alte Muley Hassan drang eines tages an der spitze seiner leute in die Alhambra, vertrieb seinen sohn und residierte fortan an seiner stelle auf der burg. Um die bestehende verwirrung noch zu steigern, stellte eine dritte partei einen oheim Abu Abdallahs als thronnachfolger auf. Muza vermittelte zwischen allen drei parteien und bewog schließlich die von Abu Abdallah geächteten Abencerragen, die ein haupthindernis des friedens bildeten, freiwillig Granada zu verlassen. Unter mitnahme aller beweglichen habe und unter allgemeiner teilnahme des volkes verließen sie die stadt und begaben sich zu könig

Ferdinand, der sie mit offenen armen aufnahm (Gin. Per. XIV, Bö IV, 225—227).

Die königin merkte nichts von diesen begebenheiten. Mit einigen damen ihres hofes und der christensklavin Esperanza de Hita, die ihr mehr und mehr zur freundin wurde, wartete sie geduldig ihres schicksals. Esperanza de Hita war die tochter eines edelmannes, der kurz vor ihrer geburt starb. Die mutter hatte darauf das gelübde getan, ihr kind der kirche zu weihn, und in diesem sinne hatte sie es erzogen. Als der zeitpunkt ihrer einkleidung gekommen war, geleiteten ein alter oheim und seine söhne sie zum kloster, wurden jedoch unterwegs von mohrischen rittern angefallen und nach tapferer gegenwehr überwältigt. Esperanza wurde gefangen genommen und der königin zugesandt. Ruhig verrichtete sie fortan ihre obliegenheiten, hielt sich jedoch fern von ihren gefährtinnen und lebte in ihrer freizeit ganz ihren religiösen neigungen. Eines abends sang sie wieder eins ihrer lieder zu ehren der jungfrau Maria, welches von Morayzela vernommen wurde. Das lied gefiel der königin und sie erkundigte sich am nächsten tage danach. Dieser vorfall gab Esperanza gelegenheit, von ihrem christlichen glauben zu reden. Die königin fand gefallen an dieser unterhaltung, die unterredungen wiederholten sich und allmählich wurde die königin so mit dem christlichen glauben vertraut, daß sie den entschluß faßte, wenn sie aus ihrer not errettet werden sollte, christin zu werden (Bö IV, 227—229).

Unterdessen gestaltete sich ihre lage immer schwieriger. Die frist von dreißig tagen verstrich, ohne daß sich verteidiger ihrer ehre gefunden hätten. Angesichts dieser notlage begab sich Muza zu ihr und erklärte, er werde die frist um weitere fünfzehn tage verlängern lassen und, wenn sich kein verteidiger ihrer ehre einfinden sollte, selbst ihre verteidigung übernehmen. Dies lehnte sie namentlich mit rücksicht auf ihre freundin Zelima, die zu Muza in heißer liebe entbrannt war, ab. Auch glaubte sie nicht, daß ihr eine längere frist zugestanden werden würde, und so, den sicheren tod vor augen, beschloß sie, selbst ihrem leben ein ende zu machen und sich mittels einer schere die adern zu öffnen.[1])

Sie nahm abschied von ihren beiden freundinnen, verteilte ihre juwelen unter sie und schenkte Esperanza die freiheit. Doch diese beschwor sie, noch nicht alle hoffnung aufzugeben.

---

[1]) Bei Perez de Hita will sich Morayzela mittels eines dolches töten. Die kleine nebenepisode, wie sie sich von Esperanza die schere zu verschaffen weiß, ist erfindung Schlegels.

Betend verbrachte sie die nacht bei der königin und endlich glaubte sie einen ausweg aus allen nöten gefunden zu haben.

Es war in jenen zeiten nichts ungewöhnliches, daß christliche ritter mit maurischen kämpften. So hatte vor nicht langer zeit der großmeister des ordens von Calatrava, Don Rodrigo Tellez Giron, mit Muza einen zweikampf ausgefochten, ein ereignis, das in manchen romanzen besungen wurde.[1])

Esperanza riet daher der königin, sich an einen freund ihrer mutter zu wenden, Don Juan Chacon. Nach einigen bedenken willigte die königin hierin ein. Als Muza ihr die kunde von der verlängerung der frist gebracht und den vorschlag Esperanzas gebilligt hatte, schrieb diese an Don Juan Chacon und bat ihn, die verteidigung der königin zu übernehmen. Die antwort ließ nicht lange auf sich warten, und Don Juan Chacon versprach, an dem für den zweikampf festgesetzten tage in Granada einzutreffen (Gin. Per. XIV, Bö IV, 234—240).

Der tag erschien. Die ganze stadt war in aufruhr. Muza nebst zwei anderen richtern begleitete die königin durch die dichtbelebten straßen zum platze, wo der zweikampf stattfinden sollte. Mit lärmender kriegsmusik erschienen die vier Zegris im prächtigen aufzuge. Einige stunden verflossen, ohne daß sich verteidiger der königin zeigten. Endlich erschienen die vier christlichen ritter, zur vorsicht als Türken verkleidet, und erklärten, sie würden die verteidigung der königin übernehmen. Ihr selbst gaben sie sich heimlich zu erkennen (Gin. Per. XV, Bö IV, 240—242).

Es war Don Juan Chacon nicht schwer gefallen, drei andere ritter für seinen plan zu gewinnen, sobald er ihnen eröffnet hatte, daß die königin zum christentum übertreten wolle, und so waren sie, ohne wissen des königs, aufgebrochen. Die verkleidung hatten sie teils der größeren sicherheit, teils der geheimhaltung des abenteuers wegen gewählt (Gin. Per. XIV, Bö IV, 242—243).

Der vierfache kampf, der sich jetzt entspann, war langwierig und blutig. Die Zegri fochten wie verzweifelte; aber

[1]) Schlegel schildert dies ereignis in aller kürze nach Gin. Per. IV, wo sich auch die übersetzte romanze findet.

schließlich sank einer nach dem anderen tödlich verwundet zu boden und bekannte seine schändliche lüge.

Die christlichen ritter brachen schon am nächsten tage, als ihre wunden kaum verbunden waren, reich beschenkt wieder auf, ehe ihre abwesenheit bemerkt werden würde (Gin. Per. XV, Bö IV, 243—244).

Die in ihrer ehre wiederhergestellte königin trat bald darauf zum christentum über. Sie erhielt bei der taufe den namen Donna Isabel de Granada und heiratete einen spanischen edelmann (Gin. Per. XVII, Bö IV, 244).

Esperanza fand ihre mutter noch am leben, aber im kloster, wohin sie sich an ihrer tochter statt begeben hatte und wo beide fortan den rest ihres lebens gemeinsam verbrachten.

Muza und Zelima vermählten sich und nahmen gemeinsam den christlichen glauben an (Gin. Per. XVII, Bö IV, 245).

Schlegel schliefst die erzählung mit einigen bemerkungen über die weiteren schicksale Abu Abdallahs und die traurige rolle, die er während dieser begebenheiten spielte.

Wie aus der hier gegebenen anordnung hervorgeht, hat Schlegel sich größere abweichungen von dem gange der erzählung des Ginés Perez erlaubt. In allem historisch bedeutsamen hat er sich an die quelle gehalten. Im übrigen hat er, wie er selbst am schlusse seiner erzählung angibt,[1]) nicht nur abkürzungen und umstellungen vorgenommen, sondern, um dem ganzen mehr zusammenhang und innere wahrscheinlichkeit zu geben, auch nebenumstände erfunden.

Entlehnt hat er der erzählung des Ginés Perez in der hauptsache nur die die feindschaft zwischen Abencerragen und Zegris betreffenden kapitel (Gin. Per. VI, X, XI) und dann vorzüglich kapitel XIII, XIV und XV, wo die königin Morayzela im mittelpunkt der handlung steht. Alle nebenepisoden, die nicht unmittelbar zur haupthandlung in beziehung stehen, hat er ausgeschaltet (Gin. Per. IV, V, VI soweit die geschichte des Zaida und der Zaida erzählt wird, VII, VIII, IX, ebenso am schlusse kapitel XVI, wo uns der verlust

[1]) Bö IV, 247.



Granadas berichtet wird). Auf einzelne episoden hat er im laufe seiner erzählung zurückgegriffen, so auf die in kapitel IV erzählte geschichte des zweikampfes zwischen Muza und dem großmeister des ordens von Calatrava (Bö IV, 238—239). Umstellungen wurden namentlich durch die ausgestaltung der schicksale Esperanzas de Hita, die Ginés Perez nur nebenher erwähnt, notwendig. Daneben hat er am schluß eine umstellung vorgenommen, um die handlung dramatischer zu gestalten (Bö IV, 240: „Der Tag erschien . . .", wo er einen teil des kapitels XV dem XIV. kapitel vorausgehen läßt).

Von eigener erfindung, ohne bezugnahme auf die quelle, ist zunächst die nicht gerade geschickt eingeflochtene reflektierende betrachtung über arabisch-heidnischen und christlich-europäischen rittergeist.

Eine ganz wesentliche neugestaltung hat die gestalt der Esperanza de Hita erfahren. Ginés Perez berichtet nur einmal in parenthese von einer *„doncella cristiana, llamada Esperanza de Hita, la cual era natural de la villa de Mula, y llevándola su padre y cuatro hermanos á Lorca á desposarla, fueron salteados de moros de Tirieza y Jaquena, defendiéndose los cristianos, mataron más de diez y seis moros. La doncella fué cautiva y presentada al rey, y el la dió á la reina por ser hermosa y discreta"*. Unter teilweiser benutzung dieser angaben entwirft Schlegel uns ein in allen wesentlichen zügen ihm angehörendes bild von der jugend Esperanzas. Er empfand die unwahrscheinlichkeit einer bekehrung der königin durch eine derartig als nebenfigur eingeführte christensklavin. So schildert er sie uns als tochter eines landedelmannes, der kurz vor ihrer geburt gestorben ist. Immer in hinblick auf die später von ihr zu vollziehende bekehrung der königin läßt er ihr eine tiefreligiöse erziehung geben, die durch das gelübde der mutter motiviert wird. Während er so ihr ganzes bildungsniveau hebt, um sie für ihre aufgabe geeigneter erscheinen zu lassen, schildert er sie äußerlich im gegensatz zum original, das sie als *„muy hermosa"* bezeichnet, als „nicht schön".[1]) Der bericht über ihre gefangennahme hat nur eine

[1]) Bö IV, 219.

ausgestaltung im sinne des Ginés Perez erfahren. Dagegen ist die bekehrung der königin, so wie Schlegel sie uns schildert, seine eigene erfindung. Er läßt langsam und allmählich den bekehrungsprozeß sich im herzen der königin unter der einwirkung Esperanzas vollziehen. Ganz anders bei Ginés Perez. In höchst dramatischer weise vollzieht sich bei ihm die bekehrung in folgender weise:

Muza hat der königin die kunde gebracht, daß sich kein ritter zu ihrer verteidigung bereitgefunden hat, daß aber die frist in anbetracht der unruhen in Granada um weitere fünfzehn tage verlängert ist.[1]) Traurig zieht sich hiernach die königin in ihr schlafgemach zurück und beklagt in einem liede ihr geschick:

> *„Fortuna, que en lo escelso de tu rueda*
> *Con ilustrada pompa me pusiste!*
> *¿Por qué de tanta gloria me abatiste?“*

Sie schließt mit dem vorsatz:

> *„Mas aunque falte el áspid á mi medio.*
> *Yo romperé mis venas y la sangre,*
> *Haré que en abundancia se desangre,*
> *De suerte que el morir me sea remedio.“*

Sie ruft Zelima und Esperanza, nimmt abschied von ihnen, zieht dann in ihrer gegenwart einen dolch hervor, um sich zu töten. Da tritt plötzlich Esperanza auf sie zu und vollbringt das bekehrungswerk an ihr. In *versos sueltos* wird uns diese szene vom dichter geschildert:

> *„Hermosisima Sultana, no te aflijas,*
> *Ni á las lágrimas dés tus lindos ojos,*
> *Y pon en Dios immenso tu esperanza,*
> *Y en su bendita Madre, y de esta suerte*
> *Saldrás con vida, junto con victoria,*
> *Y á tu enemigo acerbo en este instante*
> *Verás atropellado duramente.“*

Esperanza schildert ihr dann die wunderbare geburt des heilandes, sein leben und wirken auf erden, und ihre worte wirken so überzeugend auf das herz der königin, daß diese

[1]) Bei Schlegel ist die frist noch nicht verlängert. Dadurch erscheint der sich daran anschließende selbstmordversuch nicht so unmotiviert wie bei Ginés Perez.



plötzlich in begeisterten worten ihren entschluß, christin zu werden, kundgibt. Mit ihren worten:

„Y en Dios confio
Por su bondad immensa, que me saque
De tan terribles males á buen puerto“

schließt diese szene.

Man kann dieser darstellung des Ginés Perez dichterische vollendung und dramatische lebendigkeit nicht absprechen. Auch insofern verdient sie den vorzug vor der Schlegelschen, als der selbstmordversuch der königin vor ihre bekehrung fällt, diese sich erst daran anschließt nnd der christliche glaube so gewissermaßen als lebensretter erscheint, während bei Schlegel der entschluß der königin, sich zu töten, nach ihrer bekehrung fällt, als schon „ein erhebender Glaube, eine lindernde Zärtlichkeit“ sie beseelte. Dagegen hat die Schlegelsche darstellung den vorzug der größeren wahrscheinlichkeit. Planmäßig wird die bekehrung der königin vorbereitet und ganz allmählich, ohne jeden übernatürlich erscheinenden vorgang, vollzieht sich ihre hinwendung zum christentum.

Auch die ferneren schicksale Esperanzas nach ihrer freilassung, ihre rückkehr ins kloster zu ihrer mutter gehören der freien erfindung Schlegels an. Ginés Perez berichtet nur: *„La hermosa reina dió libertad á su criada Esperanza de Hita, y muchas y muy ricas joyas, y la envió á Mula, de donde era natural, al cabo de siete años de cautiverio“.*

Neben der ausgestaltung der gestalt Esperanzas und ihrer bekehrung der königin finden sich noch einzelne kleine änderungen in der erzählung Schlegels gegenüber der vorlage, teils um eine kürzung herbeizuführen, teils um dem ganzen mehr wahrscheinlichkeit zu geben. (Vgl. Schlegels darstellung Bö IV, 211 mit der darstellung des Ginés Perez, kapitel XIII, und ebenso Bö IV, 214 mit Gin. Per. XIII).

Wo es anging, hat Schlegel die charakteristik der handelnden personen vertieft und die motive verstärkt. So hat besonders, von Esperanza natürlich abgesehen, die gestalt des Abu Abdallah und der Morayzela eine vertiefung erfahren (vgl. Bö IV, 216. 220. 222). Auch die sympathische gestalt Muzas hat gegenüber der vorlage nichts an ritterlichkeit und adel der gesinnung verloren. Das kolorit hat Schlegel nicht

voll zu wahren gewußt. Dazu ist seine darstellung zu kurz und gedrängt.

Der schluß läßt ziemlich unbefriedigt. Allzusehr tritt das rein historische element hervor. Auch eine gewisse übereilung in der darstellung ist unverkennbar.

Als ganzes ragt die erzählung, weder dem inhalt noch der darstellung nach, über das mittelmaß heraus. Die sprache ist einfach, klar, ohne jeden dichterischen schwung. Der innere zusammenhang zwischen Schlegels ergänzungen und der erzählung des Perez bleibt nicht immer gewahrt.

Schlegel scheint die erzählung nie zu seinen bedeutenden leistungen gerechnet zu haben. Er gedenkt ihrer an keiner stelle seiner aufzeichnungen. Bei der fülle von erscheinungen dieser art fand sie auch wenig beachtung.[1]) Friedrich Schlegel in seinem jugendlichen übereifer war von der erzählung höchst entzückt. „Was für ein allerliebstes Märchen hast Du geschrieben, allerliebstes Brüderchen?“ schreibt er ihm kurz nach empfang der erzählung. „Es duftet wie Pomeranzen und Jasmin und gleitet so sanft hinunter wie eine liebliche Musik. Wem gebe ich nur den Kranz, der Morayzela oder Esperanza? Sie mögen ihn teilen oder auch beide ganz nehmen.“[2]) Einige tage später urteilt er jedoch schon wesentlich kühler.[3]) „Es ist wahr,“ schreibt er, „daß das Interesse für Morayzela und Esperanza, welches mir die erste Hälfte eingeflößt hatte, durch die fatale Wendung ganz verloren geht. Die Beschreibung des Turniers indessen gefiel mir sehr wohl, und ich kann das Produkt, obgleich es sehr unartig ist, doch nicht für mittelmäßig gelten lassen“,[4]) und vierzehn tage später spielt er noch einmal auf den schluß an und meint, daß wohl jeder leser „das Unbefriedigende in dem Ende“ fühlen müsse.[5])

---

[1]) Vgl. Jenaer Allgemeine Literaturzeitung 1797, bd. III, und Neue allgemeine deutsche Bibliothek XXXI, 1, s. 198, Jahrg. 1797.

[2]) Walzel s. 249. Der undatierte brief Friedrichs stammt aus der wende des jahres 1795—1796.

[3]) Walzel s. 251.

[4]) Hiernach scheint man in Friedrich nahestehenden kreisen dieses urteil gefällt zu haben.

[5]) Walzel s. 257.

Schlegels dichterische produktion ist von seinen spanischen studien nur in geringem maße befruchtet worden. Wir stoßen hauptsächlich auf rein formelle einwirkung, und auch hier bevorzugt er die gangbareren italienischen strophenformen gegenüber den vielfach gänzlich unbekannten, eigenartigen formen der spanischen poesie. Am frühesten und häufigsten verwendet hat er die romanze.

Direkt unter spanischem einfluß, nicht nur formell, sondern auch inhaltlich, steht die romanze „Die Erhörung".[1]) Wüßte man nicht von Schlegel selbst, daß sie seiner eigenen erfindung entstammt, man wäre geneigt, sie für eine übersetzung zu halten, so sehr hat er den spanischen mustern ihre eigentümliche sprache und nationale färbung abgelauscht. Das motiv ist kein ungewöhnliches. Es ist der schmachtende liebhaber, der von seiner angebeteten schließlich erhört wird. Die romanze erschien gemeinsam mit den drei übersetzten romanzen 1792 in Bürgers Musenalmanach, jedoch gesondert von ihnen. Schlegel legte selbst wert darauf, sie nicht zusammen gedruckt zu sehen; „sie ist von meiner eigenen Erfindung, und sie möchte sonst auch für eine Übersetzung gehalten werden," bemerkt er in einem briefe an Bürger.[2])

In der form hat sich Schlegel, ebenso wie in den übersetzungen aus jenem jahr, noch nicht an das assonierende romanzenschema gehalten. Sie ist zwar abgefaßt im versmaß der romanzen, in vierfüßigen trochäen, zeigt sonst aber den in der spanischen romanzenpoesie sehr seltenen assonierenden vollreim, und zwar ohne daß eine bestimmte assonanz festgehalten wäre (schema: *a b c b d e f e* etc.).

Neben dieser unmittelbar unter spanischem einfluß entstandenen romanze besitzen wir von Schlegel einige romanzendichtungen, die nur in der form sich an spanische vorbilder anlehnen. „Leonardo da Vinci", mit dem untertitel „Romanze", 1799 entstanden, zeigt noch dieselbe form wie „Die Erhörung": assonierenden, mit jeder copla wechselnden vollreim.[3]) Erst die späteren romanzen zeigen, wohl infolge der schulung an

---

[1]) Bö I, 203.

[2]) Strodtm. IV, 126. Brief Schlegels vom 2. Juli 1791.

[3]) Bö I, 220.

Calderon, die eigentlich spanische romanzenform. „Fortunat“[1]) hat eine streng durchgeführte männliche *a*-assonanz, „Das tierische Publikum“ aus der „Ehrenpforte“[2]) eine weibliche *au-e*-assonanz.[3])

An die romanzen schließen sich einige gedichte Schlegels in glossenform. Drei von ihnen variieren allein das einem Tieckschen liede entnommene thema „Liebe denkt in süßen Tönen . . . “.[4]) Entstanden sind sie zur zeit des höhepunktes seiner spanischen studien, im jahre 1802. In ihnen den einfluß einer in Calderons „El mayor encanto amor“ sich findenden glosse zu vermuten,[5]) ist hinfällig. Wie alle echten glossen sind sie in dezimen abgefaßt in dem gewöhnlichen schema dieser strophenform: *a b b a a c c d d c*. Eine vierte glosse findet sich unter den „Scherzhaften Gedichten“ und betitelt sich „Philosophische Lektion“.[6]) Gebaut ist sie wie die vorhergehenden glossen.

Neben diesen echten glossen besitzen wir von Schlegel noch zwei freie variationen, „Lied“[7]) und „Philosophische Lektion“.[8]) Beide sind ähnlich wie die von ihm in den „Blumensträußen“ übersetzten lieder des Camoens gebaut und verhältnismäßig spät entstanden, das erste wohl 1803, das zweite erst 1808.[9])

Neben den romanzen und glossen finden sich unter Schlegels gedichten noch vereinzelt lieder, die formell und teilweise auch in der sprache an spanische vorbilder angelehnt sind. Hierher gehört vor allem das lied, welches Esperanza in der erzählung „Morayzela“ in den mund gelegt ist und das den anstoß zur bekehrung der königin gibt. Wie die Esperanzaepisode in allen ihren wesentlichen bestandteilen, so ist auch dieses lied eine originaldichtung Schlegels, keine übersetzung, wie Hügli

---

[1]) Bö I, 229. [2]) Bö II, 332.

[3]) Einzelheiten siehe bei Hügli s. 60—62.

[4]) Bö I, 141 ff., wo auch drei andere glossen über dasselbe thema, eine von Friedrich und zwei von einer freundin Schlegels, sich gedruckt finden. Von Wilhelm Schlegels glossen erschienen die beiden ersten in der „Europa“ 1803, die dritte veröffentlichte Böcking aus seinem nachlasse.

[5]) Münnig s. 46. [6]) Bö II, 229.

[7]) Bö I, 31. [8]) Bö I, 282.

[9]) Über einzelheiten der form vgl. Hügli s. 79.

annimmt.[1]) Ganz deutlich geht aus dem inhalt hervor, daß es von Schlegel herrührt, da er in dem liede auf von ihm selbst erfundene tatsachen anspielt. Dem aufbau nach kann man es als eine aus der glosse hervorgegangene form ansehen.[2])

In quintillen abgefaßt ist das gedicht „Glaube".[3]) Es besteht aus achtzehn strophen, die das gewöhnliche quintillenschema *a b a a b* zeigen. Eine spanische form stellt schließlich auch der wechselgesang in stanzen „Nicon und Heliodora" dar, aus dem jahre 1799.[4])

Inhaltlich in unmittelbarer anlehnung an seine spanischen studien enstanden sind eine reihe sonette, die sich zumeist unter der rubrik „Gemälde" finden. Sie stammen größtenteils aus der zeit des besuches Tiecks in Jena, 1799. Wie Köpke berichtet,[5]) entstand damals „ein großer Teil jener Sonette, in denen Schlegel ältere Dichter und Meister der Kunst feierte". Hierher gehören zunächst sechs sonette, die er unter dem titel „Cervantes" zusammengefaßt hat.[6]) Sie erschienen zuerst 1800 in seinen „Gedichten". Dieser sonettenzyklus behandelt „Sein Leben" (I), „Galatea" (II), „Das Trauerspiel Numancia" (III), „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda" mit dem untertitel „Eine nordische Geschichte" (IV), „Don Quijote de la Mancha" (V), und „Die Reise auf den Parnaß" (VI).

Alle sind bedeutsam für Schlegels stellung zu Cervantes. Nebst einer gedrungenen poetischen inhaltsangabe finden sich in ihnen urteile über den wert der dichtungen und des dichters selbst.

Feine sitten, fromme gesinnung und ehrgefühl lobt er am menschen Cervantes, fruchtbare erfindung, dezente darstellung am dichter (I).

Das sonett „Galatea" ist ganz dem schäferartigen milieu des romans angepaßt: blauer himmel, grüne täler, heller strom in lieblicher landschaft. Sittige schäferinnen lassen leid- und

---

[1]) S. 79. [2]) Vgl. Hügli s. 79.

[3]) Bö I, 264. Von Hügli nicht erwähnt.

[4]) Bö I, 78. Hügli hält diese „Idylle" für eine italienische form. Doch vgl. man Schlegels eigene worte (Goethe und die Romantik I, 54): „Der Wechselgesang in Stanzen mit immer wieder anhebender Schlußzeile ist eine spanische Form".

[5]) S. 252. [6]) Bö I, 338 ff.

liebeslieder ertönen; die hirten erscheinen mit ihren herden und nähern sich ihrer geliebten. „Himmlisch, doch Kindlichem verwandt“, so charakterisiert er den geist des ganzen. Das sonett schließt mit folgenden überschwänglichen versen:

„Fremd wären uns die feinsten Blumendüfte,
Wenn Galatea nicht sie uns beschriebe,
Die göttliche des göttlichsten Cervantes“.

Ähnlich charakterisiert er „Das Trauerspiel Numancia“. In zwei quartetten drängt er in bewundernswerter knappheit die ganze handlung zusammen.

Wohl am besten gelungen ist ihm das vierte sonett: „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda“. In erhabener sprache läßt Schlegel den inhalt an uns vorüberziehen: „Aus wüsten Meeren und beeisten Zonen zieht ein Verhängnis .... ein sittsam Paar ... hin zu des Südens heiteren Regionen. Gekrönt mit Schönheit statt ererbter Kronen trennt ein Gelübd sie lang ...., bis sie begrüßt .... die Stadt, wo alle Glorien Christi thronen“, um zum schluß den grundgedanken des werkes in folgenden versen zusammenzufassen:

„Zur Wallfahrt macht die Wellenfahrt des Lebens,
Ein sichrer Stab, den keine Zeiten wandeln,
Edler Mut, reine Lieb' und heil'ger Glaube“.

Nicht minder anmutig schildert Schlegel die bedeutung des „Don Quijote“ im fünften sonett. Die mischung von poesie und prosa, von ernst und scherz in diesem roman wird hervorgehoben. Aber auch die allgemeinere bedeutung des werkes kommt zu ihrem rechte:

„Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie,“

und so schwört Schlegel am schlusse:

„Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie“.

Nicht so gut gelungen ist Schlegel das sechste sonett, „Die Reise auf den Parnaß“, welches eine bloße inhaltsangabe bringt.

Gleichzeitig mit diesem sonettenzyklus entstand das sonett „Die Nebenbuhlerinnen“, wo er die spanische und italienische



sprache und poesie als zwei rivalisierende schwestern einander gegenüberstellt:

> „Zwei Schwestern lieb' ich, schwesterliche Schönen,
> Die Einer hohen Mutter Züge tragen".

Beide fesseln ihn „mit ihrer Stimme Tönen", und jede scheint ihm krönenswert. „Entzündet" strebt er „ihnen nachzulallen". Doch vergebens. Er erkennt seine ohnmacht, es ihnen gleichzutun, und er schließt das sonett mit der rhetorischen frage:

> „Wer kann den ölbekränzten Betis wallen
> Durch deutsche Fluren heißen, und, her über
> Die Alpen, Welschlands Pomeranzendüfte?"

Der zeit seines Calderonstudiums entstammt das sonett „An Calderon",[1]) welches ebenso wie sein kurz vorher erschienener aufsatz „Über das Spanische Theater" ihn ganz „in seiner Dichtung Labyrinth" versunken zeigt, wenn auch über seinem sonett nicht jener märchenhaft-phantastische zauber ruht wie über dem gleichnamigen sonett seines bruders Friedrich „An Calderon", den „Sonnenstrahl der Geister". „Edler, süßer Wein, durchs Feuer aus Calderons Werken gezogen", so charakterisiert Schelling W. Schlegels sonett.[2])

Ähnlich wie hier feierte er Calderon in seinem gedichte „An Friedrich Schlegel,"[3]) welches er von Berlin aus 1802 an seinen in Paris weilenden Bruder richtete:

> „Derweil dich Morgenblüte,
> Medschnuns und Leilas Liebe
> In Persiens Gärten zieht . . .
> Hält auf Hispaniens Fluren
> Am Manzanares-Ufer
> Mein Calderon mich fest.
> Phantastischer Naturen
> Viel Labyrinthe schuf er,
> Doch triumphier'nder ringen
> Die Lieder noch, entschleiert
> Mysterien er, und feiert
> Sein Phönix-Opferfest;
> Daß mich ihm nachzusingen
> Die Sehnsucht nie verläßt".[4])

---

[1]) Bö I, 372, zuerst gedruckt in den „Blumensträußen".
[2]) Plitt I, 450. [3]) Bö I, 244.
[4]) Münnig glaubt auch (s. 45) spuren der bilderreichen poesie Calderons in den vier letzten zeilen der „Zueignung an die Dichter" (Bö III, 197) und in dem sonett „An den Dichter des Lacrimas" zu erkennen (Bö I, 370).

Seine eigene ohnmacht, die spanische poesie zu bewältigen und seine studien produktiv zu gestalten, über die form hinaus den eigentümlichen geist jener dichtung zum ausdruck zu bringen, kam Schlegel allmählich zu bewußtsein. Je stärker die neigung in ihm lebendig war, seine lieblinge, Cervantes nud Calderon, nachzuahmen, desto mehr trat ihm sein dichterisches unvermögen vor augen. „Daß mich ihm nachzusingen die Sehnsucht nie verläßt", bekennt er noch 1802 in seinem gedicht „An Friedrich Schlegel". Aber schon 1803 war ihm das vergebliche seiner anstrengungen klar zu bewußtsein gekommen und resigniert fragt er am schlusse des sonettes „Die Nebenbuhlerinnen":

„Wer kann den ölbekränzten Betis wallen
Durch deutsche Fluren heißen . . .?"

5. Kapitel.

Schlegels Verhältnis zur portugiesischen Literatur.

Das studium der portugiesischen sprache und literatur lag um die wende des 18. jahrhunderts in Deutschland noch sehr danieder. Der rezeptive charakter dieser literatur ließ sie, namentlich im drama, als ein anhängsel der spanischen erscheinen, und man suchte nicht bei ihr, was man bei der schwesternation in höherer vollkommenheit fand. Nur im epos wies sie eine schöpfung auf, der die spanische poesie bei ihrem mangel an epischem sinn nichts gleichwertiges an die seite zu stellen hatte. Camoens' Lusiade begründete Portugals literarischen ruhm. Auf ihn und sein werk bezieht sich daher auch fast alles, was wir an nachrichten über portugiesische literatur aus der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts — vorher geschieht ihrer in Deutschland kaum erwähnung — besitzen.

Der erste, der eingehendere nachrichten über portugiesische literatur gab, war Dieze. Dem bloßen namensverzeichnis portugiesischer dichter, selbst des Camoens, bei Velazquez fügte er eine reihe von anmerkungen über ihre werke nebst einzelnen kleineren proben hinzu, woran sich in den „Zusätzen“ noch eine ausführlich gehaltene schilderung des lebens und der werke Camoens' sowie einiger anderer dichter schloß. Er trug sich sogar mit dem plan einer übersetzung und einer ausführlichen charakteristik der Lusiade,[1]) wie er auch ein

[1]) Vgl. Dieze s. 532.

„eigenes und so viel als möglich vollständiges werk über die portugiesische Poesie“ beabsichtigte, ähnlich wie es später Bouterwek ausführte.[1])

Schon 1762 hatte Meinhard einzelne übersetzungsproben aus der Lusiade in prosa veröffentlicht,[2]) die Dieze „sehr schön“ fand. Auch Jungs gab in der einleitung zu seiner vielgeschmähten, für die damalige zeit immerhin verdienstvollen „Portugiesischen Grammatik“[3]) nachrichten über Camoens und die Lusiade nebst einer prosaischen übersetzung der episode von Ines de Castro. Was er sonst über portugiesische literatur brachte, schöpfte er größtenteils aus der Bibliotheca Lusitana des abts Diogo Barbosa Machado.

Demgegenüber bildete die von Siegmund von Seckendorf herrührende übersetzung des ersten gesanges der Lusiade im zweiten bande von Bertuchs „Magazin“ einen großen fortschritt. Sie war in frei gebauten stanzen abgefaßt, stellt also den ersten versuch einer metrischen übertragung dar. Bertuchs „Magazin“ brachte im ersten bande auch einige lyrische proben von Camoens, allerdings in sehr freier form, während der dritte dem drama gewidmete band zwei bearbeitungen der episode von Ines de Castro und eine komödie nach spanischem muster, die *„comedia do Bristo“* des Ferreira, enthielt. Eine zweite probe aus der Lusiade, ebenfalls in metrischer form, gab 1795 Ahlwardt im „Teutschen Merkur“.

Von unbedeutenderen nachrichten wie denen Murrs abgesehen,[4]) enthalten vorstehende zeilen annähernd alles, was wir an übersetzungen und nachrichten über portugiesische literatur aus dem 18. jahrhundert besitzen.[5]) Der grund hierfür ist hauptsächlich in den mangelhaften literarischen hilfsmitteln jener zeit zu suchen. Nicht nur in Deutschland,

---

[1]) Vgl. Dieze s. 525.

[2]) In den „Gelehrten Beiträgen“ der Braunschweiger Anzeigen 1762.

[3]) Portugiesische Grammatik, Frankfurt a. d. Oder 1778.

[4]) „Nachrichten, die neueste portugesische Literatur betreffend“ im Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, teil 4. Murr glaubt „portugesisch“ schreiben zu müssen, da die Portugiesen sich „Portugezes“ nennen.

[5]) Bouterweks grundlegende Geschichte der portugiesischen Literatur erschien erst 1805.

auch im übrigen Europa wiesen die bibliotheken einen erschreckenden mangel an portugiesischen büchern auf. Klagt doch sogar Friedrich Schlegel von Paris aus seinem bruder, daß sämtliche bibliotheken außer Camoens „kaum einen oder zwei Dichter aufwiesen.“[1]) Was Friedrich in seinen „Beiträgen zur Geschichte der modernen Poesie“ über portugiesische literatur bringt, ist daher nur gering. Doch genügte es, um Wilhelms interesse für Camoens, der ihm bis dahin noch gänzlich unbekannt war, wachzurufen, zumal seine Berliner Vorlesungen gerade damals das studium der portugiesischen sprache und literatur forderten.

1.

Wilhelm Schlegels portugiesische studien setzen verhältnismäßig spät, in hinblick auf die Berliner Vorlesungen möchte man fast sagen zu spät, ein. Friedrich hatte sich schon 1801 die elemente des portugiesischen angeeignet und bald eine besondere vorliebe für die bisher vernachlässigte sprache und literatur dieses landes gewonnen. „Er ist ein eifriger Portugiese geworden, und enthusiastisch für des Camoens Lusiade eingenommen“, schreibt Wilhelm im august 1801 an Sophie Bernhardi.[2]) „Er hat auch mich sehr dazu ermahnt und versichert, mit meinem Spanischen könnte ich es in vierzehn Tagen soweit bringen.“ Schlegel lehnte es jedoch ab, sich mit dem portugiesischen jetzt schon zu befassen, jedenfalls wegen der ihn gerade damals stark in anspruch nehmenden vorbereitungen zu den Berliner Vorlesungen.

Erst zwei jahre später, 1803, setzen seine portugiesischen studien ein. Noch im ersten kursus seiner vorlesungen, im wintersemester 1801—1802, erklärte er, über das portugiesische nichts sagen zu können, da er keine kenntnis davon besitze.[3]) Ebenso sieht er sich im zweiten kursus bei besprechung des neuen epos zu dem geständnis gezwungen, daß er Camoens' Lusiade „nicht aus eigener Lesung kenne“.[4]) Der dritte

---

[1]) Walzel nr. 184, s. 514.
[2]) Holtei, Dreihundert Briefe II, 67.
[3]) B. V. I, 307.
[4]) B. V. II, 203.

kursus, der die romantische poesie behandelte, und in verbindung damit die „Blumensträuße“ nötigten ihn endlich zur erlernung des portugiesischen, zumal sein interesse durch die 1803 in der „Europa“ erschienenen „Beiträge“ seines bruders jedenfalls gestiegen war. Diese studien fallen also in den sommer 1803, in die zeit seiner arbeit an den „Blumensträußen“. Einen großen umfang haben sie nie erreicht, wie er denn auch dem portugiesischen nie jene schwärmerische verehrung entgegenbrachte wie sein bruder Friedrich.[1]) Selbst der dritte kursus seiner vorlesungen, dem doch die erlernung des portugiesischen vorherging, zeigt wenig spuren dieser tätigkeit. Als hauptergebnis seines kurzen studiums sind die in den „Blumensträußen“ vorliegenden übersetzungen zu betrachten, die namentlich in anbetracht der kürze des studiums eine hervorragende kenntnis des portugiesischen verraten.

Welche grammatik Schlegel seinen studien zugrunde legte, habe ich nicht ermitteln können. In erster linie dürfte wohl die englisch-portugiesische des Vieyra in frage kommen, ebenso wie er dessen wörterbuch benutzte.[2])

Mit den Berliner Vorlesungen hatten auch die portugiesischen studien ihr ende erreicht. Nicht einmal ein ganzes jahr hatten sie ausgefüllt. Angesichts dieser kurzen Dauer ist es nicht verwunderlich, daß die resultate nur gering sind, zumal auf literarhistorischem gebiete.

2.

Von einer bemerkung in den Wiener Vorlesungen abgesehen, beschränkt sich die ausbeute am kritischen äußerungen Schlegels über portugiesische literatur auf seine Berliner zeit

---

[1]) Vgl. dessen dithyrambische äußerungen über den charakter des portugiesischen in den „Beiträgen“, wo ihm, gegen das portugiesische gehalten, nicht nur das italienische als „hart und rauh“, sondern auch das spanische als „herbe und nördlich“ erscheint. Hiermit vergleiche man das entgegengesetzt lautende urteil Tiecks in seiner novelle „Wunderlichkeiten“.

[2]) Die verbreitetste deutsche grammatik war die einleitend erwähnte von Jungs. Daneben gab es eine „Neue portugiesische Grammatik“ von Abraham Meldola, Hamburg 1785.

und die damals gehaltenen vorlesungen. Zum teil gehen sie auf Friedrichs nachrichten in seinen „Beiträgen“ zurück, namentlich soweit sie Camoens und die Lusiade betreffen. Eine geschichte der portugiesischen poesie im rahmen seiner vorlesungen hat Schlegel nicht gegeben, dachte auch kaum daran; irgendwelche skizzen, die einen anhalt hierzu bieten könnten, liegen nicht vor. Seine mitteilungen beschränken sich nahezu ausschließlich auf Camoens und seine Lusiade.

Erwähnung geschieht ihrer zuerst im zweiten kursus im abschnitt über das neuere epos, wo Schlegel sie noch nicht aus eigener lesung kennt, aber „die enthusiastische Bewunderung seines über die Poesie meistens mit ihm gleichgesinnten Bruders vorläufig die höchste Meinung ihm erregt“. Im übrigen begnügt er sich hier mit einigen biographischen notizen. Im dritten kursus kommt er gelegentlich der vergleichung des antiken und modernen auf Camoens zurück.[1]) Er geht aus von der beobachtung, daß, wie in der alten literatur die prosa die poesie, so in der neueren umgekehrt die poesie die prosa in ihren bereich zu ziehen suche.[2]) Dante sei geschichtsschreiber seines zeitalters, und ebenso könne man von Shakespeare und Camoens ohne bedenken sagen, daß sie „durchaus nationale Historiker“ seien. Anschließend ergreift er Camoens' partei gegen seine zahlreichen angreifer, allerdings in sehr vorsichtiger weise, da seine bekanntschaft mit dem epos noch auf ziemlich unsicherer grundlage ruhte. Das wirklich tadelhafte an ihm rühre nach Schlegel nur von epischen vorurteilen her, während er die fehler, die man ihm vorwirft, für vorzüge halten möchte. So entschuldigt er ihn denn auch, wenigstens „vorläufig“, wegen der vermischung heidnischer und christlicher mythologie in einer sehr eigenartigen weise. Die mythischen gestalten der griechischen götterwelt symbolisieren ihm „die Naturkräfte und irdischen Triebe“, womit das christentum den menschen einen kampf aufgebe, ohne jene jedoch ganz vernichten zu können. Diese erklärung ist zu weit hergeholt. Weit natürlicher klingt die ansicht Loiseaus,[3]) der

[1]) B. V. III, 243.

[2]) Der von Minor gegebene text läßt das verhältnis gerade umgekehrt erscheinen. Jedenfalls liegt ein versehen Schlegels im manuskript vor.

[3]) Vgl. Loiseau s. 223 f.

die mischung beider elemente aus der zeit des dichters erklärt; aus der renaissance die vorliebe für heidnische mythologie und aus der religiosität des portugiesischen volkes die verwendung der im nationalepos schlechthin notwendig scheinenden christlichen religion.

Ein genaueres eingehen auf den dichter behält sich Schlegel hier für später vor: „Ich hoffe von ihm noch unter den romantischen Dichtern, wozu er auf alle Weise zu rechnen ist, näher zu handeln". Leider hat sich Schlegel bei dem fragmentarischen charakter des dritten kursus seiner vorlesungen später nicht mehr über Camoens geäußert.

So gering die auslassungen über Camoens sind, fast gänzlich fehlen solche über die sonstige portugiesische literatur. Nur in den Wiener Vorlesungen findet sich gelegentlich eines zusammenhängenden überblicks über das theater bei allen nationen eine äußerung über das portugiesische drama. „Die Portugiesen", sagte er, „die in anderen Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache getan, ja nicht einmal ein Nationaltheater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bei ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen."[1])

3.

Den wertvollsten bestandteil seiner studien bilden die 1803 in den „Blumensträußen" erschienenen übersetzungen aus dem portugiesischen.[2]) Mangel an büchern zwang ihn zur beschränkung auf Camoens.[3]) Der diesem dichter zugemessene raum ist zwar nicht umfangreich, doch ist die auswahl geschickt getroffen. Gern hätte er mehr von ihm gegeben,[4]) allein die auf wenige monate zusammengedrängte arbeit an den „Blumen-

---

[1]) Bö V, 158.
[2]) Bö IV, 248—268.
[3]) Goethe und die Romantik I, 150.
[4]) Ebenda.

sträußen", die starke berücksichtigung der italienischen dichter und seine immerhin noch mangelhafte kenntnis des portugiesischen legten ihm beschränkung auf diesem gebiete auf. Sein versprechen,[1] seine kenntnisse und seinen besitz in dieser sprache weiter auszudehnen, blieb in der folge unausgeführt.

Aus der Lusiade brachten die „Blumensträuße" die in der 38.—71. stanze des sechsten gesanges erzählte „Geschichte der Zwölf vom Engellande", die bisher noch nicht ins deutsche übersetzt war. Zugrunde legte er seiner übersetzung die ihm von Friedrich empfohlene,[2] 1800 zu Coimbra erschienene, neueste ausgabe der Lusiade, die sich an die wichtige ausgabe des Manoel de Faria y Sousa vom jahre 1639 anlehnt,[3] während er für seine lyrischen übersetzungen die Pariser ausgabe der „Obras de Camoens" vom jahre 1759 benutzte. Aus dem reichen sonettenkranze gab Schlegel zwei proben: ein sonett religiösen inhalts, von Storck als „Das Beste" betitelt,[4] und als zweites das öfters glossierte sonett von „Rahel und Jacob".[5] Seine zahlreichen übrigen gedichte im italienischen stil, die elegien, sestinen, oden, stanzen, canzonen und idyllen ließ er unberücksichtigt. Dagegen übersetzte er von Camoens liedern im nationalstil mehrere in redondillen versifizierte freie glossen, das letzte niedliche liedchen von der „Marinera" allerdings nur zum teil.

Bei der großen übereinstimmung der spanischen und portugiesischen metrik ist den ausführungen im dritten kapitel über die behandlung der spanischen metrik seitens Schlegels wenig hinzufügen.

Die wiedergabe der stanzen der Lusiade erfolgt im engsten anschluß an das original. Störend wirken nur die oft künstlich herbeigeführten weiblichen reime, die der übersetzung einen schleppenden charakter geben, so

stanze 57: verweilet — geteilet — zugeeilet,
stanze 63: gibet — liebet — verschiebet.[6]

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 150.

[2]) Walzel s. 505.

[3]) Daneben weist der katalog seiner büchersammlung unter nr. 961 die Didotsche prachtausgabe der Lusiade, Paris 1819, auf.

[4]) Storck II, 239.

[5]) Vgl. Bouterwek IV, 192.

[6]) Vgl. auch stanzen 61 und 69.

Die sonette Camoens' weisen in den terzetten eine sehr mannigfaltige reimordnung auf. Während die quartette fast sämtlich nach dem schema *a b b a a b b a* gebaut sind, zählt Storck in den terzetten vierzehn verschiedene reimordnungen.[1]) Die beiden von Schlegel übersetzten sonette zeigen das gewöhnliche schema *a b b a a b b a c d e c d e.* Schlegel schließt sich an dieses nur im zweiten sonett an, die terzette des ersten zeigen das schema *c d e c e d.* Die reime sind in der vorlage und in der übersetzung sämtlich weiblich.

Von den glossenartigen variationen hat Hügli die beiden ersten schon behandelt, allerdings ohne rücksicht auf das original; die beiden letzten kleineren proben hat er unberücksichtigt gelassen.

Sehr frei gebaut ist die erste, von Storck „Aussaat und Ernte" betitelte[2]) variaton. Sie hat ein dreizeiliges thema *x a a*, dreifüßige trochäische verse und drei siebenzeilige strophen. Die reime sind in der vorlage und in der übersetzung überwiegend, jedoch nicht ausschließlich, wie Hügli behauptet,[3]) weiblich. Das reimschema ist in beiden fällen *x a a 1) b c c b b a a* usw.

Ähnlich gebaut ist die zweite, von Storck „Teufel und Engel" überschriebene glosse.[4]) Auch hier geht ein dreizeiliges thema oder motto voraus, welches in vier siebenzeiligen strophen in vierhebigen trochäen glossiert wird. Die reime sind wieder vorwiegend weiblich. Das schema beider ist das gleiche: *x a a 1) b c c b b a a* usw. Die eigenart des originals kommt in der wiedergabe jedoch nicht ganz zum ausdruck. Den am schlusse jeder strophe wiederkehrenden reimen des refrains *„nome — tome"* entsprechen in der übersetzung jedesmal verschiedene reime.

Nr. III und IV sind im original spanisch. Nr. III, bei Storck „Heimliche Liebe" betitelt,[5]) ist anscheinend eine unvollendete glosse. An das zweizeilige thema *a a* schließt sich eine siebenzeilige strophe in vierhebigen trochäischen versen

---

[1]) Storck II, 364.
[2]) I, 218.
[3]) S. 79.
[4]) I, 171.
[5]) I, 240.

mit dem schema *b c c b b a a*. Nr. IV, „Unwiderstehlich“,[1]) ist von Schlegel nur bruchstückartig gegeben. Das original besteht aus einem vierzeiligen thema *a b c b* in dreihebigen trochäen, welches in vier strophen, von denen die erste, zweite und vierte achtzeilig, die dritte siebenzeilig ist, glossiert wird, Schlegels übersetzung gibt nur das motto und die zweite hälfte der ersten strophe wieder.

Sprachlich zeigen diese übersetzungen die vorzüge seiner übrigen übertragungen. An der äußeren form ist nur sehr wenig auszusetzen. Sprachwidrig wirkt der ungewöhnliche gebrauch der konjunktive im ersten terzett des sonetts „Rahel und Jakob“:

„Der traur'ge Hirt sah, was ihm widerfahre,
Wie List ihm seine Hirtin nicht gewähre.“

Ebenso auffällig erscheint die nachstellung der adjektive in einigen versen, sofern man sie nicht als alte adverbialformen ansehen will:

Stanze 63: „Nun gibt das Zeichen die Trompete helle“.

Sonett I: „Doch mehr bewährt sich die Erfahrung feste“.

Inhaltlich sah sich Schlegel, namentlich infolge des reimzwanges, zu kleineren füllseln und zusätzen genötigt, so

Stanze 38: „Wie die Reih'n sie trafen“.[2])
„ 50: „Bewährt in manchen Fällen“.[3])

Auch geringfügige auslassungen finden sich.

Stanze 39: *Os olhos contra seu querer abertos.*
„ 66: *„Basta por fim do caso que entendemos.“*
Sonett II: *Os dias na esperança de um só dia*
Passava, Contentandose con vella.

Den eigentlichen sinn hat Schlegel fast immer richtig getroffen. Doch hat er ihn öfters unklar wiedergegeben, ihn zuweilen auch aus formalen gründen geändert.

---

[1]) Storck I, 218.

[2]) XXXVIII, z. 6: *„Para o segundo os outros despertavam“.*

[3]) Stanze L, z. 2: *„E logo lhe nomea doze fortes“.*

Reimzwang veranlaßte ihn zu der unklaren abfassung der zweiten hälfte der 47. stanze:

> *„Não menos nesta terra exprimentara*
> *Namorados affeitos, quando nella*
> *A filha vin, que tanto o peito doma*
> *Do forte rei, que por mulher a toma."*

> „Auch hatt' er, welche Siege Lieb' erfochten
> In diesem Lande, damals schon gepriesen,
> Da seine Tochter zwang ein Herz im Stahle,
> Gewählt vom tapfern König zum Gemahle."

Aus demselben grunde ganz unpoetisch wiedergegeben ist

> *„Yá dão sinal, e o som da tuba impelle*
> *Os bellicosos animos que inflama."*

> „Nun gibt das Zeichen die Trompete helle,
> Das sie zu langentflammtem Mut verschiebet."

Ohne rechten sinn wiedergegeben ist

Stanze 64, z. 5: *„Qual do cavallo voa que não dece."*

> „Der fliegt vom Pferde, denn er kann nicht steigen."

Eine vorteilhafte änderung hat stanze 65, z. 2 erfahren:

> *„E fez da vida ao fim breve intervallo."*

> „Er wechselt Tod und Leben wie Gedanken."

Eine andere geringfügige änderung findet sich

Stanze 64, z. 5: *„Não são vistos do sol do Tejo ao Batro . . ."*

> „Von Thule bis nach Baktrien bescheinet."

Hier hat Schlegel das entlegene „Thule" für den „Tajo" gewählt, um den begriff der endlosen ferne besser zum ausdruck zu bringen.

Diese kleinen mängel und versehen treten hinter dem gesamteindruck vollständig zurück. Gerade die wenigen proben aus der portugiesischen poesie scheint Schlegel mit besonderer liebe ausgearbeitet zu haben. Dies zeigt sich vor allem an den sonetten und „Kleinen Gedichten", die meines erachtens den neuesten verdolmetschungen Storcks vorzuziehen sind. In ihnen kommt der eigenartige zauber, die naiv-kindliche natürlichkeit und lieblichkeit der portugiesischen poesie getreu wieder zum vorschein, und es ist nur zu bedauern, daß Schlegel seinen anfänglichen vorsatz, nach eingehenderen studien weitere proben zu geben, nicht ausgeführt hat.



Wir haben gesehen, daß die portugiesischen studien im leben Schlegels nur eine kurze spanne zeit ausfüllen und er sie gewissermaßen so en passant neben seinen sonstigen arbeiten betrieb. Ein einfluß auf sein schaffen ist daher nirgends zu verspüren. Auch wissenschaftlich haben sie keine resultate von bleibender bedeutung gezeitigt, am wenigsten auf literarkritischem gebiete, wo ihn sein bruder Friedrich weit überragt. Doch stellen seine übersetzungen den ersten versuch einer gleichmäßig form und inhalt verbindenden verdeutschung des Camoens dar, und in dieser hinsicht sind sie vorbildlich geworden für alle weiteren verdolmetschungen dieses dichters.

Zusammenfassung.

Fassen wir zum schluß die ergebnisse der arbeit zusammen, so ergibt sich folgendes.

Schlegels spanische studien fallen zeitlich in zwei deutlich zu unterscheidende perioden. Die erste hebt an in seiner Göttinger studienzeit und reicht mit zeitweiligen größeren unterbrechungen bis 1795, wo sie mit dem erscheinen der dem spanischen entlehnten erzählung „Morayzela" ihren abschluß findet. Im vordergrunde seiner studien stand während dieser zeit die spanische romanzenpoesie. Irgendwelcher zusammenhang zwischen der ersten und zweiten periode, die ende 1797 anhebt, besteht nicht. Durch Tiecks Don Quijote-übersetzung angeregt, macht er in den ersten jahren bis 1800 Cervantes zum hauptgegenstand seiner studien. Erst 1801 beginnt gleichzeitig mit den Berliner Vorlesungen ein intensiveres studium Calderons, auf den er durch Tieck schon ende 1798 aufmerksam gemacht worden war. Ihren höhepunkt erreicht die beschäftigung mit spanischer literatur und sprache in den jahren 1801—1804. Seine späteren gelegentlichen studien sind abschließender art. Eine erweiterung seiner kenntnisse hat nicht mehr stattgefunden. Mit den Wiener Vorlesungen hat diese fruchtbare episode in seinem literarischen schaffen ihr ende erreicht.

Schlegels bedeutung für den aufschwung, den das studium der spanischen literatur zu beginn des 19. jahrhunderts in Deutschland nahm, liegt nicht in seinen eigenen dichterischen leistungen, sie liegt in seinen im Europaaufsatze und später in den Wiener Vorlesungen gegebenen nachrichten über spanische literatur und in seinen übersetzungen. Seine kenntnis der spanischen literatur war zwar lückenhaft, doch ist sein



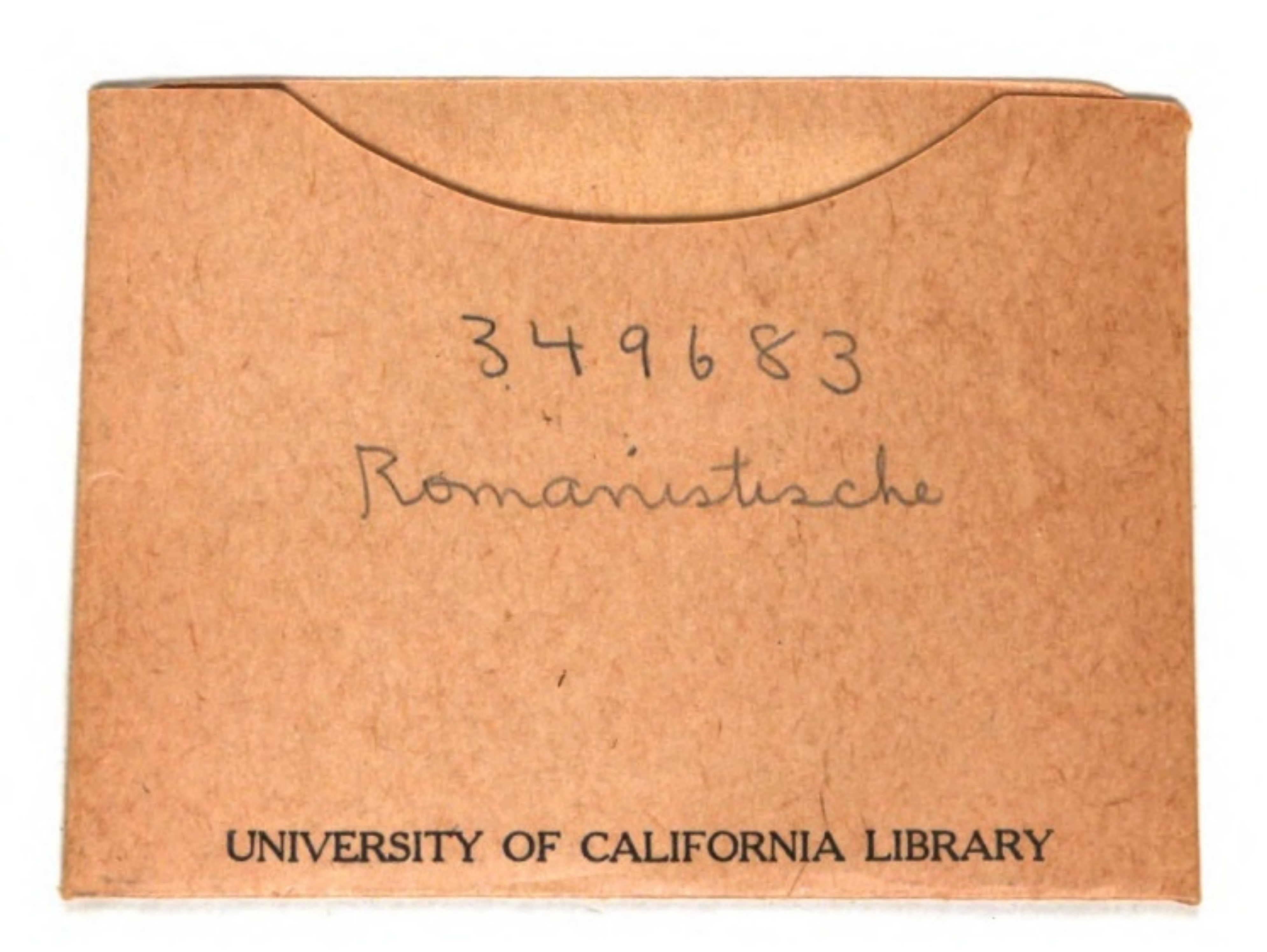
eigenes geständnis, daß er „von der spanischen Literatur nichts verstehe“, sehr cum grano salis aufzufassen. Von der älteren spanischen poesie war ihm die bedeutung der romanzendichtung für die spätere entwickelung der spanischen literatur aufgegangen, ohne daß er ihr ein weitgehenderes interesse entgegenbrachte. Die spätere lyrik und die reichhaltige prosaliteratur des 16. und 17. jahrhunderts blieb ihm fast vollständig fremd. Nur die ritterromane, vor allem den Amadis, kannte er, wohl durch den Don Quijote angeregt, näher. In der literatur des 16. und 17. jahrhunderts überwog das interesse am spanischen nationaldrama. Von den dichtern dieser zeit standen ihm Cervantes und Calderon gleicherweise nahe. Die werke des erstgenannten kannte er nahezu vollständig. Seine auffassung und beurteilung des dramatikers Cervantes wurde in der folge grundlegend für die deutsche kritik. Lope erfuhr eine in der hauptsache auf mangelnder kenntnis beruhende unterschätzung, Calderon im gegensatz dazu eine namentlich im Europaaufsatz ins maßlose gesteigerte überschätzung, die nicht allein aus mangelnder kenntnis des übrigen spanischen theaters, sondern in der hauptsache aus romantischen tendenzen heraus zu erklären ist, vielleicht auch in der bewußten befolgung der doktoratsthese seines bruders Friedrich: „Enthusiasmus est principium artis et scientiae“ ihre erklärung findet. Seine kenntnis Calderons war umfangreicher als man bisher annahm. Weit mehr noch als das religiöse element zog ihn der rein dichterische gehalt seiner poesie an. Mit der nachcalderonischen literatur hat sich Schlegel nur wenig beschäftigt.

Seine übersetzungen aus dem spanischen, wie sie im „Spanischen Theater“ und den „Blumensträußen“ vorliegen, stellen, im rahmen ihrer zeit betrachtet, eine nicht hoch genug einzuschätzende leistung dar. Auch heute ist seine Calderonübersetzung in allem wesentlichen noch nicht überholt. Ihre vorzüge bestehen in der metrischen und inhaltlichen treue und vor allem in dem dichterischen geiste, der die übersetzung durchweht. Nachteilig wirken vor allem die häufigen schachtelungen, die, durch die enge anlehnung an die spanischen strophenschemata veranlaßt, oft unklarheit, ja selbst unverständlichkeit herbeiführen.

Schlegels portugiesische studien waren bedeutungslos. Nicht einmal auf ein ganzes jahr verteilt, beschränken sie sich auf Camoens, auf den er durch Friedrichs enthusiastische lobpreisung aufmerksam geworden war. Nicht ohne verdienst sind seine übersetzungen aus dem portugiesischen des Camoens, insofern als sie namentlich metrisch das vorbild für alle späteren übersetzungen abgaben.

Seine eigenen dichtungen sind von der spanischen poesie nur wenig befruchtet. Am weitgehendsten zeigt sich metrische beeinflussung. Eine reihe von gedichten sind in spanischen strophenformen abgefaßt. Dagegen ist der inhaltliche einfluß gering. Eine erzählung, eine verhältnismäßig kleine anzahl von sonetten und hier und da einige reminiszenzen in sonstigen gedichten bilden das dichterische ergebnis seiner studien.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).


349683
Romanistische
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY



